COLEÇÃO
TEATRO HOJE
Direção de
DIAS GOMES
Série Teoria e História
Volume 6

Volumes Publicados
Série Autores Nacionais
Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar — SE CORRER O BICHO PEGA, SE FICAR O BICHO COME
Flávio Rangel e Millôr Fernandes — LIBERDADE, LIBERDADE (2.ª edição)
Dias Gomes — O SANTO INQUÉRITO

Série Autores Estrangeiros
Bertolt Brecht — O SR. PUNTILA E SEU CRIADO MATTI, tradução de Millôr Fernandes
Sófocles — EDIPO REI, tradução de Mário da Gama Kury

Próximo Lançamento
Série Teoria e História
Erwin Piscator: TEATRO POLÍTICO

Paolo Chiarini

BERTOLT BRECHT

tradução de
FÁTIMA DE SOUZA

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
BIBLIOTECA
9542

civilização
brasileira

Título do original italiano:
BERTOLT BRECHT

publicado por:
GIUS. LATERZA & FIGLI
S.P.A.P.
Bari

desenho de capa:
MARIUS LAURITZEN BERN

Direitos para a língua portuguêsa adquiridos pela
EDITÔRA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Rua 7 de Setembro, 97
RIO DE JANEIRO
que se reserva a propriedade desta tradução

1967
Impresso no Brasil
Printed in Brazil

ÍNDICE

Nota prévia *1*

1.
Entre expressionismo e marxismo *5*

2.
Dissipação *36*

3.
Gênese da dramaturgia e da teoria do espetáculo. Do teatro épico ao teatro dialético *99*

4.
Comédia pedagógica e teatro didático *147*

5.
Fábula e Humanidade *203*

A Obra dramática de Bertolt Brecht *255*

Nota Bibliográfica *262*

NOTA PRÉVIA

Êste livro, fruto de prolongado convívio com a obra de Bertolt Brecht e com literatura crítica relativa a ela, não aspira a "preencher uma lacuna" oferecendo monografia completa e circunstanciada sôbre o grande escritor alemão. Para tanto, carecemos ainda das bases filológicas e documentárias indispensáveis, bem como, e em primeiro lugar, da historisch-kritische Ausgabe, *em que trabalha a equipe do* Bertolt Brecht-Archiv, *de Berlim, sob a eficiente orientação de Friedrich Beissner e Ernst Grumacht, a qual, uma vez terminada, poderá proporcionar-nos sólidos pontos de apoio para a reconstrução da história íntima" da atormentada e laboriosa produção brechtiana. Enquanto não a temos, faz-se necessário recorrer aos demais instrumentos à nossa disposição, ainda que insuficientes: a coletânea parcial dos* Gesammelte Werke *(Malik-Verlag, London 1938, 2 vols.; os dois volumes seguintes, que deveriam completar a coletânea, jamais vieram à luz); a série dos* Versuche, *que embora publicados desde 1930 são, entretanto, de difícil acesso, exceto os fascículos mais recentes; por fim, os dez volumes dos* Stücke, *publicados simultâneamente (mas com textos por vêzes divergen-*

tes) pela Suhrkamp-Verlag e pela Aufbau-Verlag. Quanto ao resto, o interessado fica entregue ao seu próprio discernimento e à sua própria sorte, folheando revistas alemãs e estrangeiras, opúsculos e "números especiais". Acrescente-se a isso que, freqüentemente, muitos trabalhos de Brecht foram levados à cena pela primeira vez nos mais diversos teatros do mundo, bem como, alguns, em traduções, como foi o caso de Leben des Galilei, representado — na reelaboração americana de Charles Laughton — em Beverly Hills, na Califórnia, em dezembro de 1947. Entretanto, apesar de relativamente fácil o acesso às redações "definitivas" dos trabalhos que sofreram revisões, o mesmo não acontece com as obras primitivas, originais, que seria tão importante ter à mão.

Agora, os leitores talvez possam fazer uma idéia aproximada do quadro de condições em que é obrigada a trabalhar a crítica brechtiana: condições de extrema incerteza, muito freqüentemente de renúncia face a cada problema filológico, e sempre de cautelosa reserva ante as prováveis novas "descobertas". Isso constitui a razão pela qual se deva aguardar ainda o aparecimento de um estudo de conjunto satisfatório sôbre a vida e a obra do poeta alemão. Mais raramente, mas nem por isso menos grave, tal situação reflete-se também no conhecimento elementar da figura de Brecht: os erros, muitas vêzes inevitáveis, vão-se acumulando e, a seu turno, transmitindo-se numa série infindável que, aos poucos, graças à escassez de fontes de contrôle que se acham disponíveis, vai assumindo a solidez granítica dos lugares-comuns.

Êsse estado de coisas determina antecipadamente os limites e o escopo dêste trabalho: os limites, por que êle não pode e não quer prescindir da elaboração crítica que o precedeu, embora nem tôda ela igual, nem fecunda; o escopo, porque justamente a falta de uma base filológica e documentária, no âmbito de nossa historiografia, indica a necessidade de criá-la, pelo menos nas estruturas fundamentais, e encaminha a nossa pesquisa também para êsse lado. Entretanto, parece-nos natural compreender-se que com isso não é nossa intenção oferecer apenas um árido e despido catálogo de dados e datas. De fato, tendemos para a concepção da pesquisa filológica no sentido "criador", e não apenas no sentido meramente descritivo. Mas a primeira tarefa que nos impomos é a de reordenar e confrontar o material já existente e, através dêsse trabalho, propor um primeiro esbôço de leitura crítica do complexo da produção dramática brechtiana. Onde nos colocamos num plano exclusivamente interpretativo é, talvez, no esfôrço que fazemos para examinar e avaliar os textos posteriores a 1930, em conexão com determinados pressupostos teóricos, cuja raiz se encontra na crise do teatro expressionista da década de 1920, bem como numa concepção geral do mundo — a marxista — e nos dramáticos acontecimentos da História contemporânea.

Essa tentativa constitui o centro da estrutura e da economia do presente ensaio, mas não é dêle nem a "tese" (se podemos chamar de tese) nem o eixo ideológico, desejando o ensaio conservar um caráter experimental e instrumental. Além disso, essa tentativa nasce de uma exigência polêmica nas confrontações dos que vêem nos escritos estéticos e dramatúrgicos de Brecht uma "invenção", a par de outras, não ligada à letra e evidenciando mais a imaginação (ou, pelo contrário, a brutal "utilização" política) que a teorização meditada.

Por fim, se no decorrer da exposição formos pródigos — especialmente nos primeiros capítulos — em confrontações e aproximações, fica o leitor desde já avisado de que além do aspecto absolutamente original pretendemos pôr em relêvo, na obra de Brecht, os nexos de gôsto e de "escola", bem como, através dêles, atingir aquêle equilíbrio do julgamento histórico que, a nosso ver, falta ainda à crítica italiana mais consciente.

Ex professo não nos ocupamos neste livro nem da lírica nem da narrativa brechtiana: elas entrarão ampla e freqüentemente em nosso discurso, mas apenas enquanto ajudam a compreender atitudes e valôres que nos interessam sobretudo do ponto de vista teatral. O tratamento sistemático dessa parte da obra de Brecht fica reservado para a mais completa e exaustiva monografia sôbre o escritor de Augusta que espero poder, um dia, levar a bom têrmo, contando com mais ampla e segura base científica.

Por fim, desejo agradecer a todos que tornaram possível o presente volume: a equipe do Bertolt Brecht-Archiv de Berlim e, em particular, ao seu diretor, dr. Hans-Joachim Bunge,

que gentilmente pôs à minha disposição inéditos de Brecht, volumes difíceis de conseguir, bem como outros elementos de extremo interêsse; Herbert Jhering, decano da crítica dramática alemã, "descobridor" do jovem Brecht, no distante 1922, e, a seguir, seu amigo e perspicaz intérprete, a cujos trabalhos devo muitas sugestões preciosas; Hans Mayer, titular da cátedra de Germanismo, na Universidade de Leipzig, o qual em nossos colóquios romanos e berlinenses, assim como através de numerosos escritos, foi tão generoso em indicações e observações críticas muito importantes para mim. Sincero sentimento de gratidão liga-me também a três estudiosos, que me precederam neste difícil empreendimento: Ernst Schumacher, Volker Klotz e John Willett. Sem os seus trabalhos, sob tantos aspectos definitivos, êste livro não teria assumido a fisionomia atual.

Roma, 7 de junho de 1959

P. C.

1
Entre expressionismo e marxismo

QUANDO BRECHT se inicia na atividade literária, o Expressionismo — estamos em 1918-1919 — atingia o cume de sua parábola, polarizando em tôrno de suas revistas, seus escritores, músicos e artistas figurativos, as mais amplas esferas da intelectualidade alemã: a imensa maioria da mocidade recém-saída da alucinente experiência das trincheiras e ávida de palavras de ordem, mesmo no campo da arte, à altura da terrível tensão moral dessa mesma experiência. O lirismo impressionista, caracterizado por uma atitude substancialmente perceptiva, quase passiva (na qual o artista se colocava à escuta do mundo e da natureza para captar dêles a respiração mais profunda, mas com tôda a humildade aberto às manifestações mais quotidianas e normais da existência, esvazia-

das de qualquer significado demoníaco, encaradas como "amigas" do homem e em consonância com o seu mundo sentimental), dava bruscamente lugar a uma atitude radicalmente diversa, insolentemente agressiva, dinâmica, impulsionada por um perene ativismo, em permanente estado de revolta para com tudo que era tradição, tanto no campo da moral como no das convenções sociais e dos valôres estéticos (a ponto de Johannes R. Becher poder intitular seu livreto polêmico *Ewig in Aufruhr* ou, seja, "eternamente em revolta"). O mundo exterior desdobrava-se, articulava-se em dois planos, donde por detrás do normal de todos os dias êles perceberem a presença de uma superior, transcendente e demoníaca dimensão das coisas, que lhes confere profunda dramaticidade de reflexos. A arte expressionista nasceu, assim, como *tensão*, como esfôrço constante e espasmódico por captar êsse valor metafísico e absoluto pressentido mas sempre fugidio, que se ocultava para além dos dados imediatos da relação exterior: forma de ativismo institucional, com perene tendência para a alegoria (que é a maneira mais espontânea e imediata de se tomar consciência da duplicidade de planos do real), de exasperada dramaticidade congênita nos modos de sua aproximação do homem e da natureza. Óbvio e evidente, pois, que êsse trabalho interior não consegue conter-se e acalmar-se no âmbito da consciência individual, mas precisa contìnuamente extravasar-se, proclamar o seu estado de incurável dilaceração, a tragédia do próprio dualismo, mesmo quando o drama íntimo da alma não possa alimentar esperanças de encontrar ouvintes. Por isso, o autor expressionista se torna, muitas vêzes, contador de si mesmo, de seus problemas e de suas angústias, de seus sofrimentos. A palavra simplesmente dita ou sussurrada é substituída pelo grito a plenos pulmões, pelo apêlo apaixonado, pelo toque de reunir. O poeta torna-se em apóstolo e orador, a mesa de trabalho transforma-se em púlpito e tribuna. O grupo reunido em tôrdo da *Aktion*, de Franz Pfemfert (1911-1933), representante, aliás, da tendência *social* do Expressionismo, prega o advento do nôvo reino do homem, um socialismo vagamente tinto com cristianismo. Leonhard Frank eleva seu brado (em breve proverbial) "o homem é bom!",[1] Walter Hasenclever recorda com patético ardor que "todos os homens são irmãos" e a mais antiga lei do mundo é a do "amor",[2] Ludwig Rubiner coloca-se ao lado dos humilhados e ofendidos, dos pobres e deserdados, admoestando, porém (num drama de título significativo e sabor tolstoiano: *Die Gewaltlosen*, isto é: "Os Mansos"), que sòmente renunciando à fôrça e à violência as massas revolucionárias poderão alcançar a vitória...[3] Todos, em suma, proclamam a "entronização do coração", que é o título de uma programática poesia de Karl Otten,[4] e constitui a exaltação explícita dos princípios de fraternidade e amor universal que deveriam resgatar o horror da guerra fratricida, selar o ocaso definitivo de uma época cruel e injusta, ao mesmo tempo que anunciar a aurora de um mundo renovado, fundado na justiça e no respeito ao próximo (donde a antologia máxima do Espressionismo lírico, organizada em 1920 por Kurt Pinthus, intitular-se justamente "Crepúsculo de humanidade"). Naturalmente sempre existem, à margem, os incrédulos e os céticos, que amargamente alardeiam a inutilidade de qualquer esfôrço feito no sentido de uma palingenesia qualquer da sociedade humana, porquanto — como se viu obrigado a concluir Ernst Toller, em *Hoppla wir leben* (1927) — é o homem que constrói com as próprias mãos sua atávica infelicidade, infligindo incisivo desmentido a qualquer pregação evangélica de bondade e de doçura (aliás, numa poesia, o próprio Toller declarará querer colocar-se à testa dos animais reunidos em liga contra a mais cruel das bêstas: o homem).

No plano estilístico, as inovações são igualmente e, talvez, até mesmo mais conspícuas e vistosas. "Expressionista"

[1] *Der Mensch ist gut* é o título de uma coletânea de novelas de sua autoria (1917).

[2] No drama pacifista *Antigone* (1917), reelaboração da tragédia de Sófocles com evidentes alusões à atualidade (cfr. a 1.ª ed., Berlim, 1917, págs. 44 e 40).

[3] O drama é de 1919.

[4] K. OTTEN, *Die Thronerhebung des Herzens*, em *Menschheitsdammerung. Symphonie jüngster Dichtung*, sob os cuidados de K. Pinthus, Berlim, 1920, pág. 200. O tema da "entronização do coração" retorna também na obra de Franz Werfel: cfr. A. SOERGEL, *Dichtung und Dichter der Zeit, Neue Folge, Im Banne des Expressionismus*, Leipzig, 1925, pág. 337.

será o quadro cujas linhas e estruturas normais da composição o pintor tenha invertido para obter efeitos de mais acentuada, exasperada emotividade, subtraindo a perspectiva às suas leis "objetivas", e dobrando-a ao ritmo interior da própria visão; "expressionista", o trecho musical cuja compacta, homogênea e harmônica trama da melodia e do contraponto clássicos esteja decomposta numa série de momentos estáticos, destacados um dos outros, de "gritos da alma", de sons que tendem a reconquistar sua absoluta autonomia, incondicional pureza, aproximando-se cada vez mais do simples "rumor"; "expressionista", finalmente, a página literária — poesia ou prosa — na qual os recursos estilísticos quer institucionais quer secundários (da estrutura do período ao léxico, da pontuação à composição tipográfica) concorram para dilacerar o estado de alma normal do leitor, exasperando e sobrecarregando a própria linguagem, no sentido do êxtase abstrato e completamente interior do indivíduo, que dessa forma consegue conferir aos próprios sentimentos apenas a fôrça do grito lancinante, do paroxismo místico, quase despindo as palavras de tôda realidade humana, ou no sentido da deformação densa e colorida do grotesco.

"A jovem geração — observa inteligentemente Lavínia Mazzucchetti — lança-se ao assalto dêsse mundo da realidade em que nasceu, e do qual quer o aniquilamento, partindo de três direções, valendo-se de três armas. Com a criação de uma linguagem nova, um estilo nôvo, uma nova forma que inutilize a do realismo e do naturalismo. Com a proclamação de uma nova moral, que tem como fim último libertar a personalidade e, pelo caminho, edificar novos ideais de independência social e humana. Com uma nova capacidade de experiência que restabelece a relação entre o mundo terreno e o mundo sobrenatural, que confere novamente à existência humana a grandiosidade de sua tarefa misteriosamente fatal. Inicia-se e desenvolve-se no primeiro vintênio do nosso século um nôvo e complexo *Sturm und Drang* da arte alemã."[5]

Visa-se a atacar a tradição ética, social e política, mas começa-se por revolucionar a linguagem, declarar guerra à

[5] L. MAZZUCHETTI, *Il nuovo secolo della poesia tedesca,* Bologna, 1926, pág. 19.

gramática e à sintaxe. Salienta-se sobretudo o *dinamismo* do discurso poético ("o mundo deve ser de-substantivado", dirá então Franz Werfel); ou o *momento estático,* que, no fundo, é sempre *extático,* uma espécie de enrijecimento no qual o máximo de dinamismo — a explosão da imagem, do ato, do gesto — passa ao máximo de êxtase, na fixidez muda do grito. "Bombas alógicas" — escreve a propósito R. Becher — "minam a sintaxe tradicional, acadêmica, a arquitetura lingüística burguesa: ritmo, melodia, metáfora, vacilam; a própria língua produz, independentemente de seu criador, ligações na aparência insolúveis, anárquicas, que se entrechocam até a explosão." E Kasimir Edschimid: "As proposições se pospõem umas às outras, entrechocam-se, já não mais ligadas pelos amortecedores das passagens lógicas, pelo maleável mástique da psicologia. A sua elasticidade é imanente. A própria palavra recebe nova fôrça. Desaparece a palavra descritiva. Já não há mais lugar para ela. Torna-se flecha. Penetra até o âmago do objeto e dêle retorna animada. Cristaliza a imagem essencial das coisas. Caem, então, as palavras expletivas. O verbo dilata-se e afia-se, apontando para a expressão clara e precisa. O adjetivo funde-se com o substantivo a que se refere, e êste não deve parafrasear. Deve apresentar a essência da maneira mais concisa possível, e apenas a essência. Nada mais que isso".[6] Não se quer assim dizer que não haja textos expressionistas onde a língua seja plenamente instrumentada e articulada dentro dos moldes clássicos e tradicionais. Mas fato é que visa sempre a concentrar-se no essencial, na palavra em si mesma, a terminar-se no grito, no som puro (com um grito começa, por exemplo, *Seeschlacht,* de Reinhard Goering, o que é explicitamente advertido pela didascália de abertura do texto). Êsse processo de essencialização do material lingüístico inicia-se com a abolição de grande parte dos nexos lógicos e sintáticos como, por exemplo, do artigo e da cópula, e vai terminar-se com os expoentes mais radicais do grupo do "Sturm" de Herwarth Walden, na elaboração de uma linguagem convencional constituída, em resumo, só de sons e rumôres sincopados de acôrdo com deter-

[6] Citação e tradução das passagens transcritas em V. SANTOLI, *Storia della letteratura tedesca,* Torino, 1955, págs. 328-329.

minado ritmo, paralelo — observa Lothar Schreyer — à pintura absoluta de Kandinsky. Assim é que Rudolf Blümner, em *Angolaina,* destrói o conceito comum de imagem verbal e introduz o conceito — alógico e místico — de "imagem sonora". No limite extremo colocam-se as experiências dadaístas, nas quais a linguagem poética, reduzida a pura invenção onomatopaica, volta a ser criança e retorna ao ponto de partida: o balbuceio infantil, que êles desejariam entronizar como a mais lhana e elevada expressão lingüística no campo da arte, encontra-se, de fato, ainda, completamente aquém da mais elementar expressão estética.

Qual a atitude do jovem Brecht, face a êsses fenômenos? Muito reduzido o número de documentos que possuímos, até hoje, capazes de nos esclarecer sôbre as relações diretas entre o dramaturgo de Augusta e o Expressionismo. Sua amizade com Arnolt Bronnen, o escritor expressionista que após 1933 andou "flertando" com o nazismo e a seguir, em 1945, definiu-se aderindo aos ideais democráticos do socialismo, não é de grande valia, mesmo em se recordando que, por muito tempo os dois nomes foram citados sempre juntos, como exemplo extremo de anarquismo artístico e intelectual, como os "enfants terribles" da literatura alemã, irmanados na excêntrica e vanguardeira atitude que muito freqüentemente assumiam na profissão. Não foi por acaso que, entre 1920 e 1924, Robert Musil traçava em seu diário uma linha ideal que desde Morgenstern, Da-da e Ringelnatz, chegaria, em certo sentido, até as "molecagens" (*Lausbübereien*) de Brecht e Bronnen,[7] e em 1926, Karl Kraus atacava a ambos, por terem concedido uma entrevista vangloriando-se, Bronnen de escrever suas obras diretamente na máquina e Brecht ditando-as a uma secretária.[8] Em carta de 1922, ao crítico berlinense Herbert

7 R. MUSIL, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden,* Hamburg, 1955, pág. 270.

8 Cfr. K. KRAUS em *Die Fackel,* a. XXVIII (1926-1927), ns. 726-29, pág. 56; mais tarde, houve entre Kraus e Brecht uma aproximação decisiva, da qual testemunham, entre outros, o artigo *Kerrs Enthüllung* (ibid. a. XXXI, 1928-1929, ns. 811-19, pág. 129; agora em *Widers-*

Jhering, o jovem Brecht recorda sua amizade com Bronnen que, quando apenas modesto empregado, ainda assim conseguia com seus reduzidos proventos ajudar o jovem poeta — por certo não de forma que se pudesse dizer "decisiva" — e conclui dizendo: "Depois de vinte e quatro aos de luz neste mundo, emagreci um bocado".[9] Com Bronnen, Brecht levou à cena, em Berlim, *Pastor Ephraim Magnus* (1921), drama de acentuação fortemente sexual, de Hans Henny Jahnn. Mais recentemente, Bronnen recordou, em autobiografia onde não rareiam as passagens escandalosas, que Brecht, certa vez, falou-lhe sôbre a comédia *Trommeln in der Nacht* (1918-1920), expressando a respeito da mesma, ao que parece, um julgamento bastante desfavorável e autocrítico.[10] Não há possibilidades de controlar a autenticidade dêsse testemunho; mas, o que se pode afirmar é que na obra de Brecht não existem, absolutamente, influências bronneneanas,[11] tão lhano e evidente é o *naturalismo* de Brecht frente ao tôrvo sensualismo, ao erotismo exasperado de Bronnen. Assim, por exemplo, em *Baal* (1918) ou quando atinge os extremos mais crassos e vulgares. (A única "afinidade", talvez — e ainda assim em pontos de partida e escolha inicial — é o interêsse por determinados problemas do sexo, encarados sob um ângulo comum de anormalidade. Daí algumas passagens de *Baal, Im Dickicht* e, a seguir, a sintomática reelaboração da *Vida de*

chein der Fackel, München, 1956, págs. 404-8), onde Kraus defende Brecht da acusação de plágio, feita por Kerr, e declara ter modificado seu próprio julgamento a respeito de Brecht (sôbre as relações entre Brecht e Kraus ver o ótimo artigo de L. STERNBACH-GARTNER, "Unsterblicher Zeuge der Zeit", em *Das Tagebuch,* 2-6-1956).

9 Cfr. "Briefe des junges Brecht an Herbert Jhering", em *Sinn und Form,* a.X (1958), n. 1, pág. 31.

10 Cfr. *arnolt bronnen gibt zu protokoll. beiträge zur geschichte des modernen schriftstellers,* Hamburg, 1954, pág. 114. O livro é extremamente rico em notícias e documentos que ilustram a relação Brecht-Bronnen (entre outras coisas são citadas algumas das interessantes cartas de Brecht a Bronnen).

11 É o próprio Bronnen quem justamente observa: "Quando, depois das representações de *Trommeln in der Nacht,* começou-se a falar de Brecht e de mim conjuntamente, nada havia na nossa produção literária que pudesse justificá-lo, se se prescindir da semelhança dos nossos nomes e do fato de nos conhecermos" (*arnolt bronnen gibt zu protokoll. beiträge zur geschichte des modernen schriftstellers,* cit., p. 114).

Eduardo II da Inglaterra (1924), de Marlowe, feita por Brecht e centrada na mórbida paixão pederasta do protagonista por seu favorito.)

Em 1926, porém, assistimos a uma tomada de posição — indireta mas bastante explícita — nas confrontações da arte expressionista. Brecht atuou como juiz num concurso de poesia, patrocinado pela revista *Literarische Welt,* e em seu relatório final — *Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker* — aludia ao "último estágio do Expressionismo... cujos dias estão contados" e aos seus frutos líricos, muito carecidos "daquele gesto originário da comunicação de um pensamento ou de uma sensação vantajosa também para os estranhos", que faz de cada grande poesia um "documento".[12]

Também os expressionistas tinham visado à "comunicação", é verdade, mas permaneceram aprisionados pelo caráter substancialmente "lírico" de sua intuição dentro da estrutura imperdoàvelmente "monológica" de seus próprios dramas só aparentemente corais, dentro do desvario do grito lancinante, do *Ur-Schrei,* no qual, além do elemento básico da comunicação, a linguagem se desintegra, perde-se no balbucio indistinto e no rumor puro.[13] Assim é que num ensaio, em 1935, Brecht recorda como desde seus primeiros trabalhos dramáticos introduziu nas representações um comentário musical de sua própria autoria e destinado a "atacar a maníaca (*manische*) unilateralidade dos dramas expressionistas".[14]

12 Citado por H. MAYER, "Gelegenheitsdichtung des jungen Brecht", em *Sinn und Form,* a. X. (1958), n.º 2, pág. 277.

13 De fato, nada mais distante da mentalidade e do gôsto brechtiano, daquele "teatro sintético" que viria a ser um dos êxitos institucionais — concomitantes com os que obteriam na mesma época os futuristas italianos — do veio expressionista representado pelo grupo "Sturm".

14 B. BRECTH, *Über die Verwendung von Musik fur ein episches Theater,* no *Schriften zum Theater,* Berlin und Frankfurt am Main 1957, pág. 239. Um motivo básico da crítica brechtiana à dramaturgia expressionista infere-se, também, indiretamente, de uma resenha escrita pelo poeta para o social-democrata *Volkswille* de Augusta e dedicada, entre outros, a *Wandlung* de Toller: "O homem como objeto, como proclamação em vez de homem. O homem abstrato, o singular de humanidade. A sua causa repousa em mãos fracas" (*Volkswille,* n.º 269 de 14-12-1920, citado por A. KLEIN, "Zwei Dramatiker in der

Por fim (êste será o último dos pontos de apoio "subjetivos" que aqui citaremos), ao ditar, em 1954, o prefácio para a coletânea de seus trabalhos, editada pela Aufbau-Verlag, de Berlim, o escritor não deixou de relembrar, evocando a juventude, quanto "naquela época a dramaturgia do "Oh! homem!" desagradou ao estudante de ciências naturais, com suas fictícias soluções anti-realistas. Construía um conjunto de homens "bons" extremamente improvável e, por certo, inexistente, que deveria derrotar uma vez por tôdas a guerra, êsse fenômeno complicado e profundamente enraizado na forma social, em primeiro lugar por meio do ostracismo da moral".[15] O próprio Brecht acabará chegando ao tema da bondade do homem, na década de 30, escrevendo *Der gute Mensch von Sezuan,* mas num sentido completamente diverso do grito evangélico de "o homem é bom!" de Leonhard Frank e muitos outros escritores expressionistas. De fato, para Brecht, não é dado ao homem ser bom na sociedade burguesa, mesmo se o ser mau lhe é custoso (como diz nos límpidos versos da pequena poesia *Die Maske des Boesen*).

Até agora mantivemo-nos no terreno das provas, por assim dizer, indiretas. Bastará, porém, passarmos às provas diretas e aos supostos "textos expressionistas" de Brecht (que, afinal, se reduzem a dois: *Trommeln in der Nacht* e *Baal*),[16]

Entscheidung. Ernst Toller, Friedrich Wolf und die Novemberrevolution", em *Sinn und Form,* a.X (1958), ns. 5-6, pág. 3; veja-se também a comparação — favorável ao segundo — entre Toller e Iwan Goll, os "Courteline do Expressionismo", cfr. J. WILLETT, *The Theatre of Bertolt Brecht, A Study from eight Aspects,* London, 1959, pág. 109). Julgamento importantíssimo que deveria estimular uma exploração adequada na publicidade do primeiro Brecht, de extremo interêsse para definir com exatidão as linhas de sua formação cultural e ideológica.

15 B. BRECHT, *Stücke,* I, Berlim, 1956, pág. 6.

16 Assim mais comumente. Mas há, também, quem amplie bastante a esfera cronológica do "expressionismo" brechtiano: W. HAAS (*Bert Brecht,* Berlin, 1958), com argumentos audaciosos e privados de sólidas bases científicas, incluindo peças como *Im Dickicht der Städte* que, quando muito, antecipa estilos da "Neue Sachlichkeit"; W. Jens, afirmando ter Brecht — sem dúvida alguma — começado como expressionista" (*statt einer literaturgeschichte,* Pfullingen, 1957, pág. 169, contra H. MAYER, em "Deutsche Literaturzeitung" a. LXXIX (1958), n.º 11, col. 957); J. I. Ferreras, que inclui até um exemplo

para perceber imediatamente como é fraco semelhante parentesco. É verdade, não há dúvida, de que Brecht aproveita da técnica dramática expressionista alguns expedientes "de trabalho" e recursos de estilo (a estrutura do conto "por estações", o uso da iteração, a sintaxe freqüentemente elíptica e sumária), além de alguns temas canônicos (p. ex.: o regresso do soldado); mas é também verdade que dêles se serve em função estritamente instrumental. Em outras palavras, isso tudo nada mais é que a "cultura" por êle já encontrada quando iniciou a carreira literária. Diverso, porém, é o registro em que êsses "instrumentos práticos" são inseridos,[17] donde o problema ser, precisamente, o seguinte: determinar quais as fôrças e os elementos, no âmbito fundamental da "cultura expressionista" de ambos os textos, que contribuem para amadurecer o sucessivo desenvolvimento da dramaturgia brechtiana.

Entretanto, falta a Brecht aquela carga religiosa[18] que sempre opera, mesmo nos casos de aparente e despreconcebido cinismo, no íntimo dos escritores expressionistas, para

clássico de "teatro épico" qual *Mutter Courage und ihre Kinder* (cfr. "El teatro expresionista", em *Teatro*, n.º 20, setembro-dezembro 1956, pág. 13); por fim, o comediógrafo suíço Friedrich Dürrenmatt, para o qual Brecht é "o maior expressionista alemão" (*"Entretien avec* Friedrich Dürrenmatt", em *Théâtre Populaire*, n.º 31, setembro 1958, pág. 101). Também Italo Maione escreve que "a arte de Bertolt Brecht tem suas raízes no expressionismo. Nasceu do expressionismo, se desenvolveu, se modificou na atmosfera daquele movimento artístico. Mesmo quando parece que o expressionismo tenha sido superado numa conversão decisiva para outro caminho, essa virada é mais um desenvolvimento conseqüente daquela atitude espiritual anterior do que uma nova visão das coisas" (*Dall'espressionismo al neorealismo tedesco*, Napoli, s.d., pág. 214). No nível da crítica jornalística, entretanto, o expressionismo brechtiano vai, *a grosso modo*, de *Baal* a *Dreigroschenoper*. Para uma exata colocação do problema cfr. H. MAYER, "Der frühe Brecht", em *Aufbau*, setembro 1956, págs. 831 segs. (agora em *Deutsche Literatur und Weltliteratur. Reden und Aufsätze*, Berlin, 1957, págs. 642-48).

17 Pense-se, por exemplo, na diversa funcionalidade e tonalidade que adquire uma peça tão declaradamente expressionista como o número dos palhaços em *Badener Lehrstück vom Einverständnis*.

18 Nota-o também, com justeza, Italo Maione, observando que "a afirmação é para esta vida, a vida terrena, porque a outra dela está excluída, não tendo o poeta nenhuma fé no além" (*Dall'espressionismo al neorealismo tedesco*, cit., pág. 225).

os quais (como escreveu, certa vez, Lothar Schreyer, referindo interessante conversa com Oskar Schlemmer) "o espaço cênico é uma sub-rogação do espaço cósmico".[19] Recentemente, o próprio Schreyer repetiu que "os *homens*, nas obras literárias expressionistas, assemelham-se a marionetes ou fantoches movidos por fôrças extra-humanas". Assim eram os teóricos do *Sturm*.

Passando para outros grupos, recordaremos que é Kasimir Edschimid quem declara abertamente ser a arte apenas "uma etapa no caminho para Deus".[20] Essa disposição mística se realizaria, porém, e com resultados opostos, num material heterogêneo, porque, no fundo, se atentarmos bem, os expressionistas davam pouca importância à realidade terrena e humana concreta. O que valia era o hábito formal, a declaração, o programa, a denúncia: o momento negativo da destruição acabava por sufocar o momento positivo da construção.

Assim, pois, a deficiência mais grave do Expressionismo — deficiência *histórica* além de estética — reside na abstração, no irrealismo, que muito freqüentemente o leva a "colocar entre parêntesis", como ensinava justamente naqueles anos Husserl, o mesmo mundo fenomenológico onde, ao invés, se deveria realizar o nôvo reino do Homem. Em Brecht, pelo contrário, falta completamente a dimensão do transcendente, fundamental para os verdadeiros expressionistas, como já vimos: o seu é um mundo sem deuses, mesmo maus e tenebrosos; a condição do homem depende apenas e exclusivamente do próprio homem. Além do mais, não há em Brecht a redução da personagem dramática a mero fantoche, e da ação cênica a "ballet" ou pantomima, freqüente nos expressionistas, e conseqüência direta do livro *Über das Marionettentheater*, de Kleist, que parecia alimentar a água de seus moinhos, e em alguns grupos era lido assiduamente, qual breviário, podendo-se perceber a sua influência em Kaiser, por exemplo, e, sobretudo, no *Triadisches Ballet*, de Schlemmer. Em

19 L. SCHREYER, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild?*, Munchen, 1956, pág. 182.

20 K. EDSCHIMID, *Über den dichterischen Expressionismus*, 1917, agora em *Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus*, Hamburg, 1957, pág. 38.

Brecht o homem é caracterizado em tôda a sua quase física e carnal consistência (quando, mais tarde, recorrer às máscaras, não será, como nos expressionistas, para indicar que o homem nada é enquanto tal, mas é alguma coisa como impulso potencial para o divino ou para o demoníaco, bem como para sublinhar uma *particular* alienação *humana* e uma precisa condição *terrena*). Por fim, diferencia Brecht dos expressionistas (e, talvez, o aproxime mais dos dadaístas) a sua incapacidade, naquela época, de empenhar-se sem reservas nas obras que compunha, assim como o evidente desejo de manter sensível separação entre êle e suas criações, fruto, aliás, de lúcido e precavido cálculo.

Alguém, na Itália, percebendo tão grande divergência, escreveu muito inteligentemente: "Bastante difundido, pelo menos entre os amadores italianos, o hábito de classificar o autor Brecht na categoria histórica do Expressionismo. Na realidade, trata-se muito mais de coincidência de datas que de efetiva afinidade poética. Não há dúvidas de que Brecht pertence à mesma geração dos Toller, Hasenclever e dos Unruh, geração para a qual a primeira guerra mundial constituiu uma catástrofe espiritual de alcance definitivo. Nêle, porém, não há traços daquelas convulsões ideais, que em tantos outros poetas e dramaturgos consomem o impulso criador em visões milenárias, em explosões veleidosas, naquilo que Enrico Rocca tão bem definiu como "orgias da alma", insistindo, a seguir: "Todo o teatro de Brecht até 1926... está para o expressionismo teatral e literário... numa relação de "crítica", de "clarividência". Em outras palavras, é inspirado por uma exigência realista".[21] Outras teses semelhantes terão surgido, mas não parecem ter sido muito felizes, nem fora nem dentro da própria Itália, onde Vito Pandolfi jamais se cansou de repetir, desde 1945, que "em Toller, Rubiner, Brecht, vive pela última vez o expressionismo", e que "a sua (de Brecht) obra começa quando morre o expressionismo; é a sua continuação, a conseqüência direta".[22] Topografia insatisfatória, a

21 E. CASTELLANI, Prefazione a B. Brecht, *Teatro*, vol. I, Torino, 1951, p. VI; id., "Note sul realismo nel teatro di Brecht", em *Il punto nelle lettere e nelle arti*, a.II (1953), ns. 1-2, pág. 10.

22 V. PANDOLFI, "Interpretazione del teatro tedesco espressionista", em *Società*, a.I (1945), ns. 1-2, p. 86 (mais atenuada, entretanto, é

nosso ver, pelas razões já expostas com relação à primeira das produções teatrais de Brecht, assim como porque mais tarde, à revolta anárquica e romântica do indivíduo solitário — própria dos demais daquela corrente — êle contraporá uma atitude já não mais e não apenas abstratamente crítica, mas, também, e sobretudo, construtiva, isto é: pedagógica e social. Estamos, pois, com os antípodas dos últimos expressionistas, cujo grave êrro — como nota muito justamente Pandolfi — "foi conceber a agitação revolucionária de maneira tôda exterior, sumária. Foi uma agitação que não teve o necessário substrato educativo".[23]

Direi ainda: enquanto os expressionistas "criticavam" a organização burguesa da sociedade, dela se alheiando e contrapondo-lhe o seu ideal e convulsionado mundo de liberdade e humanismo, com tintas mais ou menos místicas e religiosas, Brecht, com bagagem bem diferente de historicismo, "criticava-a" aprofundando-lhe o conhecimento penetrando-lhe as mais graves contradições: "criticava-a" do "lado de dentro", a ponto de, talvez, podermos considerar Brecht o último grande "libelista da burguesia". Ao manifesto e às condenações dos expressionistas, êle contrapunha a análise histórica, sociológica, econômica. A arte tornava-se ciência.

De fato, os pontos de partida eram radicalmente diversos. Os primeiros negavam a organização capitalista do mundo moderno com um ato de autocensura, com o gesto do avestruz que esconde a cabeça na areia, acreditando ter, assim, abolido a realidade externa, e acabavam por projetar as contradições efetivas — e a anarquia que naquela época caracterizavam a mesma organização — num plano metafísico. Nas pegadas de Nietzsche, para o qual o mundo é simplesmente *sinnlos*, "vazio de sentido", o Expressionismo coloca-se face à realidade como face ao caos ("ao caos sedutor e perigoso dos segredos", devemos descer, afirma Kurt Pinthus, em 1920),[24] ao emaranhado dos impulsos, à cifra irreal de um mundo superior, que só conseguimos atingir com os

a opinião expressa no ensaio "Il teatro epico di Bertolt Brecht", em *Letteratura*, a. V. (1957), ns. 27-28, págs. 51-56).

23 L. cit., pág. 83.

24 K. PINTHUS, *Magie des Theaters und Theaterkritik*, em *Die neue Bühne. Eine Forderung*, Dresden 1920, 80.

olhos da alma, com a visão interior. "Real é tudo", escreve Albert Ehrenstein, "só o mundo não o é";[25] Franz Werfel, no prefácio das *Troerinnen* (1914), afirma: "O mundo em que nasce o homem é absurdo. Impulso e acaso são os guias de todos os caminhos, enquanto a razão, essa terrível marca da humanidade, é profundamente abalada pelo brutal espetáculo dos elementos". Portanto, conseguir captar, nesse quadro móvel e contraditório, aquilo que não é acaso, mas essência, não é impulso, mas alma, a realidade metafísica e supra-sensível, não será possível através de uma operação prática e racional (porque o intelecto e a razão são o "pecado original" do homem, a fonte de seus males), mas, sim, mediante a visão. "O homem — diz Sternheim — renova constantemente a posse dêste mundo contemporâneo e momentâneo, de maneira nova e independente da razão, por meio da visão." Reforça-o Felix Emmel: "O nôvo teatro, se quiser sobreviver, deverá subtrair-se ao domínio do intelecto despótico e onidestruidor. Aliás, isso só é possível através da *eliminação da psicologia,* cujo jôgo científico-intelectual pesa gravemente sôbre cada criação cênica. O presente livro pugna, por isso, contra o teatro de aparência psicológica. Quer dar à arte dramática nôvo fundamento *super*intelectual: *o êxtase do sangue*".[26]

A essa visão "naturalista" e fatalista do mundo moderno, Brecht contrapõe um quadro todo humano e terreno, que precisamente em virtude da razão pode ser plenamente compreendido, lançando assim as bases de sua futura transformação.

Brecht disse, certa vez, que o comunismo é a "média": o comunismo não é *radical,* como acreditam muitos; *radical* é o capitalismo. Acontece, entretanto, que também o Expressionismo se apresenta no palco cultural com marcas igualmente precisas de radicalismo ideológico e estético. De fato, se bem atentarmos, representa uma revolta que explodiu no íntimo da sociedade burguesa contra as formas extremadas do capitalismo e funcionalismo, de tecnocracia desespiritualizada, que aquela sociedade gerara em seu seio (menos convincente,

25 *Die weisse Zeit,* 1914.

26 F. EMMEL, *Das ekstatische Theater,* Prien, 1924, pág. 5.

pelo contrário, porque muito redutiva, a tese lukacsiana do Expressionismo como fenômeno simplesmente degenerativo e anárquico, *tout court,* da sociedade tardo-burguesa).[27] Brecht, ao invés, duvida por natureza dos místicos arrebatamentos e dos impulsos entusiastas: para êle, a categoria central da *praxis* humana é a da "prudência", do cálculo perspicaz, da ponderação, da engelsiana "inteligência da necessidade",[28] do concreto de uma experiência, Por isso é que nos parece ter razão Walter Benjamin quando sustenta que "o teatro épico é o teatro do herói surrado. O herói não surrado não atinge a reflexão",[29] bem como quando com muita finura, salienta que,

27 Além de *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur,* Berlin, 1955, págs. 130 e segs., e *Die Zerstörung der Vernunft,* ibid., 1954, p. 62, (onde é retomado o tema do nihilismo e do pacifismo abstrato dos expressionistas), cfr. sobretudo os dois ensaios "Grosse und Verfall des Expressionismus" (1934) e "Es geht un den Realismus" (1938), agora em *Probleme des Realismus,* Berlin, 1955, págs. 146 e segs., 211 segs. (no primeiro ensaio Lukács, estudando as relações entre Expressionismo e Nazismo, registra o esfôrço de alguns idealistas do III Reich, principalmente Goebbels, para assimilar a herança do Expressionismo de um lado, da "Neue Sachlichkeit" ou neo-objetivismo de outro (a corrente que por volta de 1928-29 decretou o ocaso definitivo do Expressionismo) e plasmá-los novamente numa nova tendência, oficialmente acreditada junto ao regime e representada, a seguir, por escritores como Ernst Junger e Rudolf Binding, da "stahlerne Romantik", o romantismo de aço. Numa apostila de 1953, todavia, observa êle que "o fato de os nacionais-socialistas terem mais tarde repudiado o Expressionismo como "arte degenerada" não diminui em nada a exatidão histórica desta análise" (pág. 183). Na Itália, também Vincenti, perscrutando o fundo ideológico do Expressionismo, acreditou poder descobrir "o rosto decadente sob a máscara sedutora" (*op. cit.,* pág. 39).

28 Essa temática é amplamente estruturada, por exemplo, na peça didática *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis.*

29 W. BENJAMIN, "Ein Familiendrama auf dem epischen Theater" (crítica da primeira apresentação de *Mãe,* de Brecht-Gorki), em *Literarische Welt,* 5 fevereiro 1932; agora em *Sinn und Form,* a.IX (1957), ns. 1-3, págs. 236 e 237. Benjamin, intelectual de formação idealista mas inteligentemente aberto à problemática marxista, foi, talvez, um dos críticos mais agudos da obra de Brecht, quer da lírica como da dramática. Vejam-se, a propósito, os importantes ensaios "Was ist episches Theater?" (surgido em 1939, na revista de Thomas Mann *Mass und Wert*) e o inédito "Kommentare zu Gedichten von Brecht" (agora em *Schriften,* de Th. W. e G. Adorno, vol. II Frankfurt am Main, 1955, págs. 259 segs., 351 segs.).

na personagem da Mãe (a protagonista da adaptação brechtiana do romance de Gorki) — essa *"praxis* feita carne" — é possível "encontrar confiança, mas não *entusiasmo"*.

A esta altura, já não nos é mais lícito dizer que Brecht representa a "continuação" e a "conseqüência direta" do Expressionismo (nem mesmo no sentido da negação concreta hegeliana, da *Aufhebung*), sendo antes necessário corrigir, e corrigir radicalmente, a tese de Pandolfi (bem como de outros como êle), afirmando, ao invés, que Brecht representa a consciente e crítica *inversão* do Expressionismo. Brecht coloca nos devidos têrmos a dialética idealista dêsse movimento, assim como — havia menos de um século — Marx revolucionara a dialética mistificada de Hegel. Daí a importância decisiva de seus escritos teóricos, que, juntamente com os textos, iluminam o progressivo realizar-se dessa verdadeira "reforma da dialética expressionista" (e do Expressionismo em geral), dessa "reviravolta do Expressionismo" para a instauração de um verdadeiro e integral "humanismo da cena", para a fundação de uma moderna e dúctil estética racionalista (nem nos interessa muito ter Brecht, no comêço, "flertado" com a técnica expressionista, asssim como Marx fizera com a terminologia hegeliana). Humanismo e estética racionalista que, através de fases alternadas de anárquica revolta e esquemáticos enrijecimentos doutrinários, chegará finalmente a um teatro extremamente aberto e dialético, espelho fiel desta nossa época de lutas e de crise.

Por outro lado, não podemos lançar pontes que não sejam invisíveis entre a concepção expressionista do espetáculo e a concepção brechtiana. Mesmo se quisermos deixar de lado os escritos teóricos e as declarações programáticas, mesmo se quisermos nos limitar à "prova provada" do teatro ativo concebido por Brecht (a *praxis* do *Berliner Ensemble* permite ainda, dentro de certos limites, tal "re-leitura" mesmo depois do desaparecimento do dramaturgo de Augusta), torna-se fácil demonstrar a divergência entre um e outra. Face ao barroco e "longínquo" cosmos da cena expressionista ("longínquo" também no esfôrço para estabelecer um entendimento com o espectador) situa-se o *Berliner Ensemble,* isto é: um excepcional fenômeno de organização, de comunicabilidade entre o palco e o público, de perfeição até mesmo nos

mínimos detalhes, de imaginação criadora (onde a *praxis* expressionista tendia a cristalizar-se em fórmulas e gestos fixos, em cortar quase sempre as "passagens", estrangular a concatenação, e, não raro, forçá-la num ritmo ora fixo e estático, ora espasmódico e insistente, como ensinam muitas das regras de Leopold Jessner). Tudo isso, atente-se bem — aliás, é justamente nisso que o *Berliner Ensemble* se distingue dos outros grandes teatros do mundo — obtém-se com os meios mais simples, rudimentares por vêzes, onde não se sente nunca a presença de uma "indústria", de um "capitalismo" das formas artísticas, de uma "máquina", afinal, que se imponha com a fôrça e o poder de seus engenhos, mas uma excelência tôda artesanal, quase "manual", diríamos, que supera os obstáculos com recursos simples, transformados por uma imaginação pràticamente ilimitada — a imaginação da inteligência e da razão — em instrumentos taumatúrgicos, em varinhas mágicas da ficção cênica. A impressão que se tem é de um teatro completamente humanista, perfeitamente ao nível do homem moderno e de suas necessidades, isto é: um teatro da "era científica" que, aliás, absolutamente não renunciou — como ainda crê a maioria — a expandir-se na dimensão do sentimento, da inventiva, do maravilhoso e, sobretudo, do entretenimento agradável, do *divertimento* (enquanto o escritor expressionista, quando se move nessa direção, termina sempre na farsa e no grotesco, como ensina a frágil produção dramática de Iwan Goll, e, melhor ainda, a opereta e a revista: pense-se em *Zwei Krawatten,* de Georg Kaiser, ou na fácil e comercial metamorfose *boulevardière* de um autor "pensador" e engajado como Hasenclever; pense-se nos trabalhos de sua "segunda maneira" como *Ein besserer Herr,* onde o motivo tìpicamente expressionista da luta entre pais e filhos se desenrola sob o aspecto de brincadeira). Certamente, êsse divertimento não é concebido como *diversionista* mas, pelo contrário, como possibilidade de descobrir o maravilhoso, também no âmbito da mais banal das realidades quotidianas, procurando levar o público a atitudes deliçadas, afinar-lhes a sensibilidade crítica e a capacidade de discernimento dialético, dar-lhe um meio de se orientar nas dilacerantes contradições de nossa difícil história. Porque é certamente o resultado mais desconcertante e nôvo da poética e da *praxis*

de Brecht, isto é: assistindo às suas fábulas (de fato, o último Brecht é, a nosso ver, o inventor da "fábula moderna"), tem-se a impressão de participar não de uma naturalista "ficção na ordem da verdade" ou de uma abstrata hipóstase de veleidosos desejos de palingenesia, mas de se ter mergulhado no âmago da vida moderna, de se estar no centro dos acontecimentos mundiais, exatamente onde o mecanismo da História desvenda seus mais ocultos e "fantásticos" engenhos. Por outro lado, Brecht se distancia do Expressionismo também quando recorre a expedientes técnicos próprios daquela corrente, como é o caso de *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929), onde o anonimato de muitas personagens — o Côro, o Pilôto, os Mecânicos — não tem o mesmo sentido místico e transcendente que em outras obras. E não nos esqueçamos, por último, do sentido da polêmica brechtiana contra a "obra de arte total" que envolve, indiretamente, aquêle *Einheitswerk* para o qual, entretanto, tenderam explìcitamente alguns grupos expressionistas.

2. A progressiva evolução do teatro de Brecht, no sentido de uma crítica sempre mais radical à sociedade burguesa, e de abertura de uma perspectiva nova, passa por quatro etapas fundamentais.

Num primeiro momento, Brecht limita-se a denuncar o processo de alienação do homem no regime capitalista, a sua redução a "número", a valor substituível e intercambiável, enfim a mera quantidade. Tal denúncia, aliás, não acontece *diretamente* através da arenga e da condenação, através do *pathos* da revolta (expressionista), mas se concretiza na *irônica* individualização da única e possível escapatória que se apresenta, em tal situação, ao homem contemporâneo. Em *Baal*, por exemplo, só aparentemente o protagonista é "associal", como pretenderia o título da redação original (*Leben des asozialen Baal*), visto como detrás do véu "biológico" de uma vida tôda animalesca e vegetal (que, em extremo, se revela alegoria) transparece um mundo humano bem preciso. A "jângal dos trópicos" é a "jângal das cidades", a solidão de Baal não é uma *Geworfenheit*, uma deificação existencial, heideggeriana, mas a desconsolada solidão do intelectual na competição sempre mais caótica da sociedade moderna (sociedade, conforme Brecht precisaria mais tarde, ela própria *associal*); e o seu abandono orgiástico à esfera animal e vegetal não pode ser considerado efetivo "sentimento da natureza" mas, antes, paradoxalmente, o único caminho que continua aberto ao homem para fugir ao amplexo de uma organização social opressiva.[30] Paradoxalmente, dissemos, porque a única perspectiva que resta ao homem para salvar sua individualidade é justamente negar-se como tal, renunciar a ela, descer à esfera do biológico. Isso porque a "busca da sociedade" (de uma sociedade humana e não de "números") configura-se como "fuga da sociedade". Com mais imediata evidência, tal situação é vigorosamente projetada em *Trommeln in de Nacht*, onde o retôrno a um estado de animalesca e biológica existencialidade não assume as desejadas passagens provocadoras e, afinal, *absurdas* do primeiro trabalho,[31] mas resulta justificada no interior de um escaldante problema concreto e atual: a luta do proletariado alemão no período imediatamente seguinte a 1918, e, em particular, a luta naquele tempo dirigida pelo *Spartakusbund*. Em *Trommeln in der Nacht*, de fato, o protagonista Andreas Kragler — clássica figura do veterano de guerra — não hesita em preferir o concreto e sensual apêlo do "leito" (assim se intitula, simbòlicamente, o último ato da comédia) — isto é: do casamento com a mulher que ama — ao combate decisivo que os operários estão por iniciar no chamado *Zeitungsviertel* (o famoso bairro jornalístico de Berlim), em defesa de seus direitos. É verdade que também aqui Brecht propõe um caminho negativo ou, pelo menos, constata que, não raramente, êle foi preferido ao outro, muito mais arriscado. Todavia, mais importante é, a nosso ver, o fato de Brecht sempre evitar a solução abstrata, a contraposição mecânica e irreal, substituindo-a por uma problemática concreta e històricamente precisa. O último exem-

[30] Cfr., nesse ponto, J. RUHLE, *Brecht und die Dialektik des epischen Theaters*, em *Das gefesselte Theater. Vom Revolutionstheater zum Sozialistischen Realismus*, Köln-Berlin, 1957, págs. 195 segs. (livro gravemente impregnado de contínua e banal polêmica política, mas rico de traços críticos interessantes).

[31] Assim o próprio Brecht em *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke*, vol. I, Berlin, 1956, pág. 9.

plo, e, por certo, num plano genèricamente ideológico, o mais penetrante dessa radioscopia da alienação humana na moderna sociedade capitalista, Brecht nô-lo oferece com *Im Dickicht der Städte* (1921-1924); mas aqui também abrindo a perspectiva inversa e *paradoxal* de uma humanidade que só poderá reconquistar aquêle "calor" e aquêle *savoir vivre* necessários à existência olhando para trás e retornando a suas origens simiescas, à vida da jângal. Diz, de fato, uma das personagens do drama: "Tenho observado os animais. O amor, calor que brota da proximidade dos corpos, é a única graça que nos foi concedida nestas trevas! Mas a união dos órgãos não anula a desunião da língua. Todavia, êles se unem para gerar sêres que possam assisti-los no seu desesperado isolamento. E as gerações olham-se friamente nos olhos. Se encherdes um navio com corpos humanos, a ponto de arrebentar, ainda assim reinará nêle tal solidão que a todos matará de frio. Está me ouvindo, Garga? Sim, o isolamento será tão grande, que não provocará nem mesmo conflitos. A floresta! É daí que provém a humanidade! Peluda, com mandíbulas simiescas, bons animais que sabiam viver... Tudo era tão fácil! Dilaceravam-se simplesmente...".[32] A imagem do navio abarrotado de sêres humanos que, mesmo comprimidos uns contra os outros, continuam desesperadamente sós, é, na verdade, poderoso símbolo do isolamento dos indivíduos, daquela "paralisia do contacto" existente até num cerrado "corpo a corpo" físico, inteligentemente discutido por Adorno em recente livro.[33]

A segunda etapa, ao invés, inicia-se com *Mann ist Mann* (1924-1926) e se conclui com *Dreigroschenoper* (1928) e *Mahagonny* (1927-1929). Caracteriza-se pelo alargamento do horizonte brechtiano que, desta vez, enquadra por detrás do indivíduo também o ambiente e a sociedade, não como pano de fundo mas, justamente, como parte integrante e condicionadora do próprio indivíduo. Diria até que nessa nova fase, Brecht perdeu de vista, um pouco, o *indivíduo como tal*, para concentrar-se nas atitudes coletivas, nas situações gerais, nos hábitos das massas que determinam em medida preponderante a psicologia do indivíduo. É o que se conclui claramente da leitura atenta dos textos supracitados, mas, talvez, de maneira ainda mais explícita — pelo menos para as finalidades da nossa exposição — de um ato-único, ainda inédito mas, que acreditamos, embora até hoje nada haja de definitivo sôbre a data, tenha sido escrito provàvelmente nos primeiros anos da década de vinte: *Lux in tenebris*.[34]

Do que deriva, na realidade, a carga grotesca, a tensão cômico-dramática dos dois protagonistas, ela dona de uma casa de tolerância, e êle, Paduk, organizador de uma exposição contra os perigos das doenças venéreas, instalado com sua barraca justamente na frente do prostíbulo? Deriva, se não nos enganamos, das fôrças sociais que ambos simbòlicamente representam e que Brecht submete à crítica áspera e mordaz, mesmo se ainda fechada, na verdade, dentro da visão negativa de substancial círculo vicioso. No tom satírico-social, com relação ao capitalismo, que domina o texto, o princípio capitalista de exploração é focalizado através do fenômeno da prostituição. Aliás, a luta contra a prostituição chegará em Paduk ao seguinte absurdo: para ser sustentada com êxito deverá, em dado momento, negar-se como tal, sob pena de ver-se reduzida a instrumento inútil, uma vez vindo a faltar — precisamente em seguida à sua boa e eficaz propaganda — a "matéria" da cruzada moral. Se Paduk conseguir abrir os olhos de todos os freqüentadores do bordel para os perigos a que se expõem, aquela casa acabará por fechar. Deverá, então, fechar também a "emprêsa" (êste o simples e franco raciocínio que a dona da casa expõe ao adversário no fim da obra: único raciocínio lógico e coerente do ponto de vista "capitalista"). Donde, afinal, a luta contra a prostituição se revelar um verdadeiro "negócio" necessàriamente complementar da mesma, e, até, uma fôrça suscetível de incrementá-la, porquanto Paduk acabará pondo o dinheiro (ganho com a sua propaganda) a render justamente naquela "casa" para cujo fechamento, de início, fôra desembolsado. O moralista torna-

32 B. BRECHT, *Im Dickicht der Städte*, em *Erste Stücke*, vol. I, Berlin, 1953, págs. 291-92.
33 TH. W. ADORNO, *Minima moralia*, trad. it., Torino, 1954, pág. 31.
34 O texto (que me foi dado consultar no *Bertolt Brecht-Archiv*, de Berlim, em junho-julho 1958) está reduzido a fragmentos, embora, ao que pareça, contenha tôda a história, com exceção apenas de algumas poucas passagens. Existem duas redações datilografadas com correções à tinta, manuscritas, e ligeiramente diferentes na extensão.

se sócio da vil exploradora. A moral da "fábula" é que, em virtude da organização burguesa da sociedade, o capitalismo *precisa* do idealismo, não apenas como cobertura ideológica, mas — e aqui reside a agudeza da análise brechtiana — como instrumento para aumentar os próprios lucros, para levar ao máximo a exploração (Paduk, de fato, chega explìcitamente a essa conclusão quando, em dado momento, institui substancial equação entre capitalismo e idealismo).

A terceira etapa na evolução da dramaturgia brechtiana tem início por volta de 1930 e, se de um lado produz alguns frutos conspícuos, qual a revisão cênica de *Mãe*, de Gorki (1930-31) e, sobretudo, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1929-31), de outro lado, porém, nos interessa especialmente porque caracterizada pelo nascimento de um nôvo "gênero", o *Lehrstück* ou "peça didática". O nascimento, portanto, de um teatro de tipo pedagógico fortemente influenciado pela concepção filosófica e política do marxismo,[35] para o qual cada vez mais convergiam, havia alguns anos, e em particular naqueles em que pôde freqüentar a *Arbeiterschule* de Berlim,[36], os interêsses ideológicos de Brecht.

Der Jasager e *Der Neinsager* (1929-1930), *Die Massnahme* (1930), *Die Ausnahme und die Regel* (idem), etc. testemunham amplamente essa mudança e são, a nosso ver, o fruto da aplicação rígida, mais do que rigorosa, esquemática por vêzes (como, por exemplo, em *Die Massnahme*), do marxismo na reconstrução dramática de profundos conflitos sociais. Os elementos que compõem o jôgo de tais conflitos — os mesmos já presentes na fase imediatamente anterior à produção brechtiana — aparecem aqui "precipitados", polarizando-se de maneira muito simplificadora nas marcadas distinções de "brancos" e "negros", "bons" e "maus": falta, em outras palavras, o "catalisador" que os combine em adequada e aceitável dialética humana, sentimental, psicológica. Aqui também a dimensão coletiva sobrepuja e determina a pessoa, a iniciativa individual; e a importância de tal iniciativa aparece reduzida ao mínimo porquanto

um homem só tem dois olhos,
o partido tem mil olhos.
O partido vê sete Estados,
um homem só vê uma cidade.
Um homem só tem a sua hora,
mas o partido tem muitas horas.
Um homem só pode ser aniquilado,
o partido, porém, não pode ser aniquilado
porque êle é a vanguarda das massas
e conduz a sua luta
com os métodos clássicos, nascidos
do conhecimento da verdade;[37]

também aqui, afinal, a simples subjetividade é alienada, torna-se "pessoa" no sentido original da palavra, isto é: máscara anônima de uma fôrça que a transcende (ainda que por um instante os rostos ocultos possam sair do anonimato e mostrarem-se):

É belo
tomar a palavra na luta de classe,
com voz altissonante conclamar as massas para o combate
para pisotear os opressores
para libertar os oprimidos.
Difícil e profícuo é o modesto trabalho quotidiano
o silencioso e tenaz amarrar dos nós

35 Interessante notar, nesse sentido, que nesse período o "marxismo" de Brecht possui ainda um caráter todo abstrato, dogmático, "esotérico": de *iniciação*, isto é: quase cultural para uma nova forma de vida. A *Lehrstück* ou peça didática, de fato, não tem valor pedagógico para quem *assiste*, mas, sòmente, para quem *recita*. A propósito, escreve Brecht nas "Anmerkungen zu den Lehrstücken", que encerram o quinto volume da coletânea editada pelo Suhrkamp (Berlin, 1957, pág. 276): "Esta definição (*Lehrstücke*) só tem valor para trabalhos instrutivos nas confrontações dos atôres. Não precisam, portanto, de público algum" (1934). Pode-se, pois, considerar a fase do "teatro didático" uma etapa intermédia e "privada" na evolução artístico-ideológica de Brecht, bem como na sua assimilação do marxismo. Os *Lehrstücke*, no fundo, não se destinavam senão a êle mesmo, não representam nada mais que uma "Auseinandersetzung mit sich selbst". Os frutos dêsse trabalho de autocrítica (frutos válidos *para* todos) só serão colhidos muito mais tarde.

36 Brecht freqüentou a "Karl-Marx-Schule", de Neukölln, onde em 1929 discutiu com um grupo de jovens estudantes o texto de *Der Jasager* (os resumos das discussões foram publicados em apêndice no "Lehrstück": cfr. *Stücke*, vol. IV, Berlin, 1955, págs. 248 e segs.

37 B. BRECHT, *Teatro*, vol. II, Torino, 1954, pág. 438; a citação seguinte nas págs. 417-418.

da rêde do partido,
frente aos fuzis apontados
dos empreendedores:
falar, mas
ocultar quem fala;
vencer, mas
ocultar quem vence.
Morrer, mas
ocultar a morte.
Todos estão prontos para fazer muito e se tornar famosos;
quantos fariam algo aceitando o silêncio?
Mas, na mesa do pobre a honra é conviva,
da choupana escura e esburacada
sai livremente a grandeza.
E o renome busca em vão
quem realizou o grande feito.
Mostrai-vos por um momento
rostos ocultos, rostos desconhecidos,
e recebei o nosso obrigado!

Êsse "heroísmo da clandestinidade" reproduz, no fundo, com sentido positivo entretanto, a "condição burguesa" descrita por Brecht com tanta precisão em suas obras precedentes. Apesar de, como em tôda reviravolta, ela não permanecer isenta de um esquematismo de fundo, e acabar por perder-se em abstrata fixidez de gestos, numa inflação de anunciados e tons programáticos que se redime apenas em algumas partes líricas, onde Brecht já antecipa acentos de sua ulterior e mais elevada poesia gnômica, ou quando torna a descrever a dura e dolorosa *condition humaine* do indivíduo na sociedade capitalista, como fêz em *Die Ausnahme und die Regel*, a mais conspícua e completa entre tôdas as peças didáticas.

É aqui justamente que se abre, a nosso ver, o dilema onde ficará enredada, por vêzes, a última e mais amadurecida etapa da atividade literária de Brecht: de um lado, a capacidade realmente extraordinária de penetrar até o âmago do mundo burguês e dêle nos dar, no plano da arte, uma análise face à qual poucas são as pesquisas sociológicas e políticas que, por eficácia e exatidão científica, podem suportar a comparação; de outro lado, ao invés, a evidente dificuldade de alcançar duradouros resultados poéticos, quando as personagens em cena, de origem proletária, tenham tôdas consciência de classe, e a perspectiva concreta (em certos casos também a realidade do momento) seja de uma ordem nova, do socialismo.[38] Nesse sentido, o *Leben des Galilei* (1937-1938) e *Der gute Mensch von Sezuan* (1938-1941) parecem-nos os textos mais elevados de Brecht, isto é: os textos em que a sua fôrça de interpretação artística e de condenação explícita, mais do que implícita, do velho mundo capitalista atinge, no plano estético, o máximo de rendimento, mas precisamente enquanto êle é revivido até o fundo em figuras fascinantes pela sua complexa, contraditória e humaníssima psicologia (com Galileu e Shen Te já estamos, afinal, muito longe — assim como com Mãe Coragem — de uma Santa Joana ou de um Jovem agitador: personagens

[38] Por isso, não nos convence a tese de Silvia Schlenstedt "Brechts Übergang zum sozialistischen Realismus in der Lyrik", em Weimarer Beiträge, 1958, *Sondernummer*), segundo a qual notar-se-ia na poesia de Brecht a passagem progressiva do autor para o "realismo socialista", o abandono dos *outsiders*, do "Lumpenproletariat", dos aventureiros, etc., e o reconhecimento do "herói proletário" (a verdade, entretanto, é que "êle penetra no âmago das relações e das lutas sociais"). O "herói proletário" só está presente como alegoria, na lírica didática ou em outros pontos, e ainda assim pobre em qualidade estética. Dominam, ao invés, em lugar do *outsider* e do aventureiro, figuras sofredoras de humilhados e ofendidos (não é sem significado a "simpatia" de Brecht pela personagem de Schweik. Brecht colaborou com Piscator na adaptação à cena do célebre romance de Hasek, e em 1941-44 escreveu *Schwejk im zweiten Weltkrieg*), tiradas, é verdade, do mundo do trabalho (Shen Te, em *Guter Mensch von Sezuan*, é uma jovem do povo, mas não pròpriamente uma "heroína proletária" no sentido desejado por Silvia Schlenstedt), mas freqüentemente — é Brecht quem primeiro deixa claro que êsse é um lado *pràticamente* negativo dessas mesmas personagens — privadas de consciência política e de classe desenvolvida (possuindo, ao invés, um *instinto* de classe: é Schwejk ainda uma vez). Única e, aliás, "problemática" exceção é, talvez, a protagonista de *Mutter*. Pode-se, pois, afirmar que em Brecht falta uma segunda categoria central de certa crítica literária marxista: a do "herói positivo". Em compensação nêle encontraremos, como já vimos, a do "herói surrado": para Brecht, na verdade, a *positividade* consegue-se não tôda de uma vez e de uma única personagem, mas do dialético jôgo das personagens, dos acontecimentos, das situações (freqüentemente de interpretação nada fácil e nem unívoca).

de sentido único, bloqueadas em seus movimentos por preordenada vontade ativa, a elas exterior e superior). Pelo contrário, as páginas mais abertamente "políticas" e programáticas, como *Furcht und Elend des III. Reiches* (1935-38). *Die Tage der Commune* (1948-49) e o "Prólogo no colcós" em *Kaukasischer Kreidekreis* (1943-45)[39] são outras tantas falências artísticas, justamente por uma imediata falta de vigor na caracterização das personagens positivas centrais. O drama sôbre a Comuna parisiense, de fato, parece não ter relêvo plástico, tão inexpressivo é o desenho dos protagonistas, tão fracos e sem convicção os seus gestos, e a proeminência "atual" da lenda sôbre a moldura de gêsso aparece como algo postiço, sem verdadeiro e profundo liame com o núcleo central da obra. De resto, também *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941), "drama de gangsters" em que se espelha a vitoriosa e brutal ascensão do hitlerismo ao poder, é uma paródia um tanto ardilosa da tragédia clássica, e não se coloca, certamente, entre as obras mais felizes saídas da pena do poeta.

Brecht manteve-se firme no *Manifesto dos Comunistas*, no sentido de que o marxismo serviu-lhe de fio condutor para a explicação e despreconcebido reconhecimento da sociedade burguesa contemporânea apenas (enquanto vaga e distante, lá no fundo, permanece a caracterização do *homem nôvo* e da *nova ordem social*),[40] De fato, Brecht jamais acreditou fideìs-

39 Isso foi salientado também pelos mais sutis e atentos críticos marxistas e alemães: por Herbert Jhering no semanário *Sonntag* (crítica sôbre a "première" dos *Tage der Commune*) e por Max Schroeder, "Bemerkungen zu Bertolt Brechts Kaukasischem Kreidekreis", em *Aufbau*, a.X. (1954), n.º 11, págs. 983 segs.

40 Pode parecer contraditório sustentar que Brecht permaneceu fiel ao *Manifesto* e, depois, concluir, como faremos, que assimilou o marxismo de forma criadora e original. Na realidade, a referência ao *incunábulo* da teoria e da *praxis* socialista é compreendida ùnicamente como referência "lingüística" e "temática" — no sentido de que no Brecht artìsticamente melhor e mais elevado predomina uma mais ou menos descoberta e composta *vis* polêmico-libelística nas confrontações da sociedade burguesa, que tem no *Manifesto*, precisamente, um dos arquétipos fundamentais, bem como no sentido de que também em Brecht, como no *Manifesto*, o interêsse se concentra principalmente na desapiedada análise e crítica do mundo capitalista, enquanto pequeno é o relêvo dado às perspectivas da futura ordem nova. Naturalmente seria absurdo pensar que para o dramaturgo de Augusta o

ticamente no marxismo, num ímpeto de entusiasmo: como esperto e desconfiado artesão[41] que era, percebeu ter nêle encontrado um instrumento capaz, mais do que qualquer outro, de penetrar até o fundo na trama do mundo moderno, nas relações humanas, na substância da civilização. Dêsse instrumento soube fazer uso, com os resultados que vimos. Seria injusto pedir-lhe mais, porque no íntimo Brecht sempre foi sensível à arte e ao mundo burguês, mesmo quando mais feroz se levantava para condená-los, e sobretudo porque não podia e não devia fugir ao frio heroísmo de sua obra purificada na ascética chama de desapiedada análise crítica, que volvia contra si mesmo, contra seus gostos e o mundo de sua própria formação intelectual e sentimental.[42]

leninismo nada tenha representado. Pelo contrário, representou muito; tanto que sem êle seria impossível pensar não apenas na fase mediana de sua produção, na fase do "teatro didático", como também na seguinte (por exemplo, a lúcida e quase fria "exposição" da "fábula" e o seu comentário). Pode ser interessante recordar, todavia, que Brecht experimentou, em 1945, pôr em verso o *Manifesto do Partido Comunista* (o primeiro dos diversos esboços foi publicado em *Sinn und Form*, a.IX (1957), n.º 5, págs. 793-805), servindo-se do hexâmetro clássico de tipo lucreciano (cfr. J. WILLETT, *op. cit.*, pág. 238). Lucrécio, poeta didático, de temperamento semelhante ao de Brecht, foi-lhe assinalado, ao que parece, por Willy Haas (cfr. *Bert Brecht*, cit. pág. 29).

41 Sôbre o "ceticismo" de Brecht cfr. J. WILLET, *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from eight Aspects*, cit., págs. 76 e 218.

42 Com isso não queremos dizer que o marxismo seja um elemento acessório na obra de Brecht. Aliás, é justamente ao contrário. A obra de Brecht, de fato, se bem atentarmos, nada mais é que o resultado do esfôrço para "tomar distância" do mundo burguês, de seus gostos e suas formas de vida, que no entanto, como já se disse, constituíram a base da formação do jovem Brecht. Êsse "distanciamento" se realiza, justamente, através do marxismo, que constitui, assim, o outro pólo da arte brechtiana, à semelhança, de certo modo, daquelas "geistige Übungen" ou exercícios espirituais que dão o título de uma parte da coletânea de versos *Hauspostille* (1927). A crítica burguesa, ao invés, primou sempre em separar o Brecht "político" do Brecht "artista", mascarando a operação sob a equívoca distinção entre "escritos criadores" e "escritos teóricos", entre *praxis* literária e estética, segundo, aliás, um processo típico da historiografia idealista: "Para melhor se "humanizar" Brecht desacredita-se ou, pelo menos, minimiza-se a parte teórica de sua obra. Esta seria grande *malgrado* as idéias sistemáticas do autor sôbre o teatro épico, o ator, o "efeito de afastamento", etc. Aí está um dos têrmos fundamentais da cultura da pequena burguesia: o contraste romântico entre coração e inteligência, entre intuição e dedução, entre inefável e racional; oposição que, em

Certa vez, pouco antes de morrer, Brecht escreveu que pelo menos uma qualidade de seu caráter soubera conservar intacta *et pour cause*, através dos anos e do amadurecimento de suas experiências humanas e ideológicas: o espírito de contradição.[43] Por detrás da expressão irônica é preciso reconhecer que foi justamente êsse espírito de contradição que lhe proporcionou a chave da genial interpretação do mundo burguês contemporâneo: a chave do paradoxo. De fato, Brecht mergulha completamente nesse mundo, porque quer tocar-lhe o fundo, ir até as fezes. No mesmo instante, porém, supera-o, coloca-se fora dêle, exatamente porque lhe descobriu a contradição interior, e nô-la oferece sob as roupagens do paradoxo. Paradoxal, já vimos, e ainda assim realìsticamente individualizada é a condição humana de Baal; paradoxal, mas tanto mais verdadeira, a condição capitalista magistralmente definida no pequeno drama *Lux in tenebris;* paradoxal, em *Mann ist Mann,* a redução do homem à negação da própria individualidade, isto é: ao número indiferenciado; paradoxal na obra didática *Die Ausnahme und die Regel,* a sorte do *coolie* condenado porque a bondade e a gentileza são absurdas, não são a "regra" na civilização capitalista; paradoxal, aliás paradoxo dos paradoxos, a tese que fundamenta *Guter Mensch von Sezuan,* pela qual o homem bom, se quiser sobreviver, deve colocar a máscara da maldade e agir de modo coerente com ela; paradoxal, por fim, a poesia de Mãe Coragem, tão biológica e vitalmente apegada ao fenômeno da guerra, que, no entanto, um por um lhe roubou todos os filhos.

Em conclusão, Brecht é poeta sobretudo nisto: quando nos ilustra, com impiedosa ironia e cruel sarcasmo, os perenes paradoxos da sociedade burguesa.[44]

última análise, sela uma concepção mágica da arte" (R. B., "La critica brechtiana", em *Ragionamenti*, a.II, 1956, n.º 7, pág. 125). O caráter institucional do marxismo na poesia de Brecht é rebatido também, com judiciosas observações, por V. KLOTZ, *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk*, Darmstadt, 1957, pág. 128.

43 B. BRECHT, *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke*, em *Stücke*, vol. I, pág. 5.

44 Sôbre "paradoxo" como categoria central da poética brechtiana cfr. G. ZWERENZ, *Aristotelische und Brechtsche Dramatik. Versuch einer ästhetischen Wertung*, Rudolstadt, 1956, págs. 25 segs.

Vimos, pois, que o reconhecimento estético brechtiano, ultrapassando os limites de uma mais ou menos precisa figuração (ou prefiguração, como no caso da Comuna parisiense) do nôvo Estado socialista, da nova sociedade sem classes, isenta de contrastes entre exploradores e explorados, *vem sempre acompanhado da perda da personalidade humana, de seus precisos contornos individuais, de suas margens de iniciativa original,* a favor de uma enunciação esquemática e abstrata de teses, de uma declaração de princípios; enquanto a recuperação da *subjetividade* no sentido estético-teatral, isto é: da *personagem,* acontece justamente naqueles textos — que são, como foi dito, os mais elevados — onde o interêsse e a atenção do poeta tornam a convergir para o conjunto emaranhado das contradições e dos problemas que caracteriza a atual situação da sociedade burguesa e capitalista. Por isso, alguém falou de pessimismo brechtiano, porque faltaria ao seu mundo poético e humano a "perspectiva" do socialismo em vias de construção na sexta parte do globo. De minha parte, eu não chamaria à atitude de Brecht uma atitude pessimista, mas, antes, lúcida consciência de estar vivendo numa época difícil de transição, em que chega ao ocaso uma velha civilização e outra, nova, começa a aparecer (os partos da História, bem o sabemos, são sempre dolorosos). Chama-la-ia, também, profunda sabedoria de preferir, à exangue e acadêmica transposição para o presente de uma realidade futura, a polêmica concreta, isto é: a análise histórica e sociológica. Assim é que o final de *Guter Mensch von Sezuan,* em que Wang se dirige ao público, já descido o pano, para confessar a própria incapacidade em encontrar a difícil solução do problema (Shen Te demonstrou que não podemos "ser bons" neste mundo, sob pena de acabarmos arrastados e novamente empurrados para a maldade) e para convidar os espectadores a buscarem por si mesmos a solução, porquanto uma solução precisa ser encontrada, êsse final, dizíamos, não implica uma pergunta retórica já contendo em si mesma a resposta, ainda que não evidente, mas respeita a vontade exata do autor de aderir concreta e friamente ao problema de descarnar ao máximo as contradições da sociedade burguesa e capitalista, sem nada conceder ao devaneio, ao idílico, à utopia. É verdade que, mais tarde, Brecht ditou nova redação para êsse final, de-

clarando explìcitamente que a solução reside na sociedade sem classes, onde não haja lugar para exploradores e explorados, onde existam, portanto, as premissas maiores para podermos efetivamente ser "bons". Mas, a nosso ver, é algo acrescentado, nada tolhendo ao caráter profundamente problemático do drama. De resto, Brecht preza muito mais que o momento do dissídio pacificado o do contraste e do choque, da incerteza e das opções, da responsabilidade individual e da amarga experiência; por isso o seu teatro é animado de ponta a ponta por um perene e institucional "*pathos* dialético". De fato, a dialética é a categoria central dêsse teatro: categoria absolutamente ausente na dramaturgia expressionista, e, presente em germe na produção juvenil de Brecht, foi, porém, se desdobrando em tôda a sua consciência crítica sòmente no fecundo e quotidiano repensamento do marxismo, que êle soube entender e aplicar de forma não dogmática e fechada, mas profundamente despreconcebida e criadora.[45] Na sua dimensão mais viva e dramática: a da busca.[46]

Quanto
Duram as obras? Até que

45 Nessa perspectiva adquire particular relêvo um motivo que, presente pelo menos a partir de *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?* (1936; cfr. *Schriften zum Theater,* cit., pág. 64), retorna, a seguir, com particular insistência nas páginas teóricas do último Brecht: a possibilidade, em geral, de um teatro empenhado na realidade contemporânea apenas como representação de um mundo *transformável.* Por detrás dêsse motivo está, sem dúvida, a XI Tese sôbre Feuerbach, do jovem Marx (cfr. A. SCHONE, "Bertolt Brecht. Theatertheorie und dramatische Dichtung", em *Euphorium,* LVII (1958), fasc. 3.º, págs. 273-274. Daí descende a teorização da moderna dramaturgia como "dramaturgia da comédia", enquanto única "solução" para os casos em que a tragédia conduziria a um beco sem saída (cfr. E. SCHUMACHER, "Er wird bleiben", em *Neue Deutsche Literatur,* a.IV (1956), n. 10, pág. 22). Nisso Brecht se diferencia profundamente de Ionesco, que também teorizou o "primado" da comédia, mas em sentido completamente oposto: "O cômico, a meu ver, contém mais desespêro que o trágico. O cômico não tem saída" (*Ganz einfache Gedanken uber das Theater, em Das Abenteuer Ionesco. Beiträge zum Theater von Heute,* Zurich, 1958, pág. 35).

46 É êsse tema perene nos escritos brechtianos. Recorde-se que desde fins de 1929 o autor afirmava: "O verdadeiro progresso não consiste no ter progredido, mas no progredir" (*Anmerkungen zur Oper*

Sejam completadas.
Enqaunto nos custam trabalho
Não caducam jamais.
Convite ao trabalho
Prêmio ao empenho
São feitas para durar, enquanto
Convidam e premiam.
As úteis
Requerem homens,
As artísticas
Têm lugar para a arte,
As sábias
Exigem sabedoria.
As destinadas à perfeição
Revelam lacunas.
As de longa duração
Decaem continuamente.
As verdadeiramente grandes
São incompletas.
Ainda imperfeita
Como o muro que a hera aguarda
(Imperfeito era também outrora,
sem a hera, nu!)
Pouco sólida ainda
Como a máquina que é usada
Mas não basta
E outra melhor promete.
Assim deve ser construída
A obra para durar, como
A máquina cheia de defeitos. [47]

"Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", em *Stücke,* vol. III, cit., pág. 274).

47 B. BRECHT, "Sôbre a maneira de construir obras duradouras" (poesia editada após a morte do autor, num fascículo da revista *Akzente*).

2

"Dissipação"

EU, BERTOLT BRECHT, *nasci nos negros bosques.*
No colo de minha mãe me fui para a cidade
Ainda pequenino. Mas o frio dos bosques
Enquanto eu viver hei de sentir.

Na cidade de asfalto sinto-me à vontade.
Munido desde o início de todo sacramento
De morte: jornais, fumo e aguardente.
Sou preguiçoso e desconfiado, mas feliz.

Mostro-me amigo dos homens. Como êles
Também uso chapéu-côco.
E digo: são bêstas de cheiro singular,
Mas retruco: que importa? no fundo, também eu.

Por vêzes, de manhã, nas cadeiras vazias de meu quarto
Uma mulher eu ponho a balançar-se.
Mas as contemplo indiferente e digo:
Pois bem, comigo é que vocês não vão contar.

À tarde reúno à minha volta os homens.
Chamamo-nos um ao outro: Gentleman.
Êles descansam os pés em minha mesa
E dizem: vai melhorar. E eu nem pergunto quando.

Na bruma da manhã mijam os abetos,
Seus parasitas, os pássaros, começam a gritar.
É a hora em que no bar eu esvazio o copo, jogo fora
O cigarro e adormeço inquieto.

Temos vivido, nós, volúvel casta,
Em casas que julgamos indestrutíveis
(Assim é que construimos os arranha-céus de Manhattan
E as delicadas antenas que divertem o Atlântico).

Dessas cidades restará: o vento que as perpassa!
A casa alegra o guloso: êle a esvazia.
Sabemos ser efêmeros.
E depois de nós haverá... nada digno de nota.

Nos futuros terremotos eu espero
Não venha a apagar-se o meu cigarro por causa da amargura.
Eu, Bertolt Brecht, atirado às cidades
Desde os negros bosques, no colo de minha mãe, em tenra idade.[1]

1. Conquanto a esta balada escrita em 1921 não se deva certamente atribuir valor de testemunto autobiográfico absolutamente objetivo, não há dúvida de que nem tudo aí é estilização literária, prazer em *épater le bourgeois*, pose

1 *Io Bertolt Brecht. Canzoni ballate poesie*, pref. e trad. de R. Fertonani, Milano-Roma, 1956, pp. 63-5.

consciente de *bohémien*. Melhor: é tudo isso junto e justamente porque constituía — impossível negá-lo — a imagem mais evidente e imediata do jovem poeta bávaro, os sinais característicos que o distinguiam no mundo cultural alemão do primeiro após-guerrra. Não se trata, pois, de uma romântica "máscara" aplicada *a posteriori*, mas de verdadeiro "uniforme", que êle usava, se tal palavra não destoasse tanto face à tendência de Brecht para o gesto original, para o costume personalíssimo, para a salvaguarda, enfim, daquele "espírito de contradição" que êle mesmo admitiu, pouco antes de morrer, ser um traço típico de seu temperamento. De resto, não atingiria também o Brecht maduro, por aquêle gôsto particular na escolha das roupas, aquela espécie de gibão, entre o ascético e o militaresco (que, no entanto, ajuda a compreender a psicologia do homem), e sôbre o qual ainda mais ressaltava um rosto de expressão desconcertante, entre o cândido e o sutilmente ideológico, sempre pronta, todavia, a fechar-se na obstinada aspereza de quem realizou opções definitivas? É ainda Brecht que nos convence ulteriormente da "seriedade" e "significação" dessas referências autobiográficas, com uma pequena carta enviada em 1922 a Herbert Jhering, o crítico dramático berlinense que o "descobrira", atribuindo-lhe naquele mesmo ano o Prêmio Kleist pelo drama *Trommeln in der Nacht*, e lhe pedira alguns dados biográficos essenciais. O poeta assim respondia: "Vi a luz do mundo em 1898. Meus pais são da Floresta Negra. A escola primária me aborreceu durante quatro anos. Durante os nove anos transcorridos num ginásio de Augusta não consegui fazer progredir sensìvelmente meus mestres. Meu gôsto pelo ócio e pela independência foi por êles incansàvelmente ressaltado. Na Universidade matriculei-me em medicina e aprendi a tocar guitarra. Nos tempos de ginásio, a prática do esporte ocasionou-me uma perturbação cardíaca,[2] que me deu a oportunidade de conhecer os segredos da metafísica. Durante a revolução trabalhei como médico num leprosário. Escrevi, a

[2] Em outra carta, esta sem data mas presumìvelmente de 1922-23, também destinada a Arnolt Bronnen, Brecht diz a certa altura: "Aos treze anos, por temeridade, arranjei um documentável transtôrno cardíaco" (cfr. *arnolt bronnen zu protokoll. beiträge zur geschichte des modernen schriftstellers*, cit. p. 111).

seguir, alguns dramas, e na primavera dêsse ano fui internado no *Charité* por desnutrição. Arnolt Bronnen não pôde ajudar-me eficientemente com seus modestos ganhos de simples empregado. Depois de vinte e quatro anos de luz dêste mundo, tornei-me lá um tanto magricela".[3] É o mesmo tom arrogante e brincalhão, amargo e seguro de si, que anima a balada *Vom armen B. B.*, tanto mais imediato e singelo, sincero e digno de fé, se pensarmos na destinação absolutamente privada e pessoal dessa página, que, de certa forma, encerra complacência desejada e artificiosa, amplificação literária e estudada estilização.[4]

Mas os documentos subjetivos e os testemunhos autobiográficos coincidem também, ponto por ponto, com tudo que escreveram nesse sentido, contemporânea ou posteriormente àquela época, os que tiveram ocasião de encontrar e conhecer mais ou menos profundamente o jovem poeta. O próprio Arnolt Bronnen, há pouco citado, evoca em recente livro seu primeiro encontro com Bert Brecht, na casa de Otto Zarek, amigo comum: "A sala estava um tanto escura, e o que primeiro ouvi foi uma voz rouquenha cantando firme e destacadamente, com acompanhamento de guitarra... Levei alguns minutos para distinguir o cantor, um jovem de mais ou menos 24 anos, magro e enxuto, com óculos de aro de aço e cabelos prêtos, desalinhados, caindo na testa. Fixei-o como que encantado... Mais tarde, Otto Zarek me disse o nome: era Bert Brecht".[5] Tem-se a impressão, não fôsse a guitarra substituir um instrumento de sôpro, estar vendo a fotografia tirada em Munique, em 1920, na qual Brecht, precisamente magricela como afirma na carta a Jhering, tendo na cabeça um arrogante gorrinho caído sôbre um ôlho, aparece como membro da pequena orquestra do imaginoso Karl Valentin.

[3] Cfr. "Briefe des jungen Brecht an Herbert Jhering", em *Sinn und Form*, a. X (1958) fasc. 1.º, p. 31.

[4] Sôbre o valor autobiográfico da balada *Vom armen B.B.* cfr. H. MAYER, "Der frühe Brecht", em *Aufbau*, a. XII (1956), n. 9, p. 832 (agora em *Deutsche Literatur und Weltliteratur. Reden und Aufsäze*, cit. p. 644).

[5] *arnolt bronnen gibt zu protokoll. beiträge zur geschichte des modernen schriftstellers*, cit. pp. 97-98.

Alguns anos mais tarde, Brecht é assíduo colaborador de Erwin Piscator nas célebres e revolucionárias experiências cênicas do "Theater am Nollendorfplatz".

Reconstruindo a crônica daquele tempo, no livro *Das politische Theater,* editado em Berlim em 1929, Piscator recorda-o durante uma reunião noturna dedicada à encenação de *Konjunktur,* de Leo Lanja: "Lá fora, o dia ia clareando, o dia em que deveríamos estrear a peça. Pálidos, caras de sono, barbas por fazer, completamente exaustos por um trabalho que havia três semanas mal nos deixava alguns momentos para comer e dormir, encontrávamo-nos diante de um drama que já tinha sido ensaiado, não podia ser modificado e, no entanto, não podíamos levar à cena assim como estava. Foi a prova de resistência mais dura para os nossos nervos, que tivemos de superar durante a vida do nosso teatro. O único que, fumando ininterruptamente seu escuro charuto, o gorro de peles arrogantemente puxado sôbre a testa, parecia tranqüilo, era o velho amigo Bert Brecht..."[6]

Ainda mais completo e colorido é o quadro que nos oferece um jornalista que conviveu naqueles anos com o jovem Brecht no mesmo ambiente literário. "Talvez — observa Willy Haas — devêssemos falar antes da máscara dêsse homem, para, depois, compreender sua fisionomia. No tempo de seus grandes êxitos berlinenses, na década de 1920 — *Dreigroschenoper* e *Hauspostille* — não era difícil, para quem quisesse, poder vê-lo, e sempre com indumentária completa. Esta compunha-se de uma velha, escura, apertada e desajeitada jaqueta de couro, do tipo das que ainda hoje usam os motociclistas. Por baixo, entretanto, ao que parece, usava uma camisa de sêda muito cara, das que só os ricos podem comprar. O cabelo quase sempre completamente rapado, qual condenado de Sing-Sing. O mais curioso, porém, era um par de pequenos e feios óculos de aro de metal, que já seria impossível encontrar à venda em Berlim... Quando se dispunha a ler, tirava-os do estojo, limpava-os e ajustava as hastes atrás das orelhas, tudo com o máximo cuidado, o mesmo que tinha para guardá-los novamente. Era, não há dúvida, uma "mascarada" a mais; mas "mascarada" que caracteriza

6 E. PISCATOR, *Das politische Theater,* Berlim, 1929, p. 211.

personagens diversas. Havia nela algo do muito secreto agente secreto de alguma misteriosa organização de subversão ou de propaganda moscovita, que a fantasia popular daquele tempo se comprazia em imaginar sempre com jaqueta de couro. Mas havia também alguma coisa do professor secundário, que freqüentemente se limitava a ditar banalidades, um tanto estilizadas, com voz lenta e dura. E não podia faltar, outrossim, um não sei que da atmosfera dos *gangsters* e das prostitutas de *Dreigroschenoper,* de *Mahagonny* e da literatura policial de Chicago. Dominando tudo, sempre aquela cabeça rapada, aquela bôca dura e quase sem lábios, a fisionomia singularmente áspera, recordando os traços e a impressão do condenado de Sing-Sing. Era um todo completo: máscaras, gestos, "requisitos" aparentemente reunidos em desordem, no entanto bastante significativos. Nada mais me era dado encontrar, naquele rosto, que recordasse a grande doçura de muitas de suas poesias de amor ou paisagistas de outros tempos, nada do estupendo panteísmo animal de seus hinos a Pan. Estava sempre mascarado, como essas crianças que gostam de andar por aí vestidas de *cow-boys,* e só o tom pedagógico lhe dava alguma aparência de sinceridade. Fácil, porém, era compreender como pudesse impressionar tanto as mulheres, pois havia nêle algo de gnomo. Apesar das muitas más-caras, não tinha absolutamente aspecto alegre. O seu todo incutia, antes, certo temor. O modo de falar apodíctico e pedante parecia-me sinistro, justamente porque eu não conseguia descobrir-lhe a profundidade, único meio de justificar essas qualidades irrefutáveis..."[7]

7 W. HAAS, *Bert Brecht,* cit. p. 5-6. Cfr. também as memórias de Natalia Rosenel sôbre Lunacharsqui e Bertolt Brecht, onde se pode ler êste pequeno retrato de Brecht: "Parecia um jovem estudante ou, no máximo, um assistente universitário (contava, então, 28 anos), mas nada tinha, certamente, do estudante prussiano; parecia um dos nossos estudantes, com aquela camisa à moda russa, sob a jaqueta bastante surrada. Os cabelos escuros, o rosto magro, de lineamentos regulares mas levemente acentuados, e um raro mas luminoso sorriso. Usava estranhos óculos, pequenos, com aros de metal, óculos de velho, que não combinavam com o seu rosto môço, sua figura juvenil. Salientavam-se ainda mais aquêles óculos antiquados numa época em que estavam na moda e se viam em todos os rostos, quer masculinos quer femininos, até mesmo de gente que enxergava muito bem, enormes armações de tartaruga".

À parte as tintas intencionalmente carregadas com que o pinta nessa página a tendenciosidade política de um crítico incapaz de perceber a real grandeza humana de Brecht, o retrato do jovem poeta aí desenhado deve ter preciso fundamento de verdade, mesmo porque coincide, particularmente nos últimos toques, nas pinceladas finais, com o que recentemente traçou dêle Bernhard Reich, que no outono de 1923 assumiu o cargo de primeiro diretor nos "Kammerspiele" de Munique, onde ia ser levado à cena *Leben Eduards des Zweiten von England,* de Bert Brecht e Lion Feuchtwanger. Reevocando aquêle período, assim nô-lo descreve: "Brecht era então de talhe bastante delgado. A conformação da cabeça exprimia uma tensão dinâmica. Olhos encovados, ameaçadores. Um poeta? Antes um pensador, um inventor ou um manobrador de almas e de destinos. Os encontros com êle cumulavam-se de dramaticidade interior. Falava calmamente, mas suas afirmações eram expressas de forma paradoxal. De modo absolutamente categórico. Não respondia às objeções; eliminava-as sêcamente. Dava a entender aos interlocutores, considerar desesperada qualquer resistência que se lhe opusesse, e aconselhava-os amigàvelmente a não perder tempo e a capitular. Era uma atitude ditada pela astúcia, uma *pose* de infantil arrogância, ou teria êle algum direito interior a assumi-la?".[8]

O tom de perene provocação, a atitude cínica e iconoclasta, o espírito de contradição contìnuamente de tocaia e pronto a se manifestar de formas as mais diversas parecem, na verdade, a essa altura, não mais um hábito, uma máscara, mas algo traindo uma maneira muito menos superficial de olhar a realidade da vida, uma dimensão de fundo do Brecht homem e poeta.

Não tendo ainda vinte anos, apresentou-se certa vez a Lion Feuchtwanger, com o manuscrito da primeira redação de *Trommeln in der Nacht,* e não hesitou em declarar ter escrito o drama com a única finalidade de ganhar dinheiro;[9]

8 B. REICH, "Erinnerungen an den jungen Brecht", em *Sinn und Form,* a. IX (1957), ns. 1-3, p. 431.

9 L. FEUCHTWANGER, "Bertolt Brecht. Dargestellt fur Engländer", em *Die Weltbuhne* a. XXIV (1928), n. 36 (agora em *Centum Opuscula,*

ao amigo Arnolt Bronnen confiou, a seguir, que a obra era uma "porcaria" da qual se envergonhava, um "Negerstück", um trabalho de negro.[10] Dando ambos uma entrevista, vangloriava-se de ditar suas obras a uma secretária,[11] e não perdia a mínima oportunidade de exibir-se em atitudes espalhafatosas e poses agressivas. Convidado para colaborar numa publicação destinada a celebrar o vigésimo quinto aniversário do "Schauspielhaus" de Frankfurt am Main, teatro que se tornara benemérito no campo da difusão da novíssima dramaturgia alemã (levando à cena, entre outros, também alguns trabalhos de Brecht), respondeu com êste enfezado bilhete ao diretor daquele teatro: "Na verdade, não o compreendo! Naturalmente não pertenço ao "círculo de seus autores". Para verificá-lo, bastará uma rápida vista d'olhos ao seu repertório. Se tivesse que ser divertido interessar-me pelo segundo jubileu da reação, isso deveria acontecer em bem outro lugar que não na sua publicação! Que têm a ver com ela os jovens!"[12]

Essa constância nas reações emotivas e nas atitudes deve ser para nós um alerta, e não permitir que caiamos no perigoso equívoco de considerar fruto de *pose* voluntária e paradoxal o que, em parte, é isso também, mas, e sobretudo, é uma constante do temperamento artístico e ideológico de Brecht, uma componente essencial da sua psicologia e da concepção que tinha do mundo. Não por acaso, em 1954, escrevia no prefácio da coleção completa de seus dramas para a Afbau-Verlag: "(Em *Trommeln in der Nacht*) Vejo hoje que o meu espírito de contradição — e aqui reprimo o desejo de acrescentar o adjetivo "juvenil", porque espero tê-lo conservado intacto até o presente — me levou aos limites do absurdo".[13]

Rudolstadt, 1956, p. 556). Feuchtwanger, em Kaspar Prökl, uma personagem de seu romance *Erfolg* (1930), retratou o jovem Brecht, estilizando-o.

10 *arnolt bronnen gibt zu protokoll. beiträge zur geschichte des modernen schriftstellers,* cit., p. 114.

11 Cfr. K. KRAUS em "Die Fackel", a. XXVIII, 1926-27, ns. 726-29, p. 56.

12 *25 Jahre Frankfurter Schauspielhaus,* Frankfurt-am-Main, 1927, p. 86.

13 B. BRECHT, "Bei Durchsicht meiner ersten Stücke", em *Aufbau,* a. X (1954), n. 11, p. 959.

Entre o absurdo e o paradoxo das primeiras provas dramáticas e a consciência crítica que anima as últimas grandes telas do teatro épico move-se, de fato, a obra de Brecht: entre dois extremos que, apesar de tão distantes, não estão, no entanto, em contradição entre si, porque para recompô-los em substancial unidade contribui aquela amarga "dissipação" que não é hábito ou moda passageira, mas sinal exterior de uma paixão profunda, de uma verdade em que se crê com tôdas as fôrças.

2. Estudante de medicina, tendo atravessado a alucinante experiência da guerra num hospital de campanha (experiência que deveria deixar marcas profundas e indeléveis em seu espírito), aproximava-se em seguida das ideologias e dos partidos da esquerda social-democrática (durante a breve república soviética na Baviera, exerceu o cargo de assessor do govêrno provisório de Augusta, sua cidade natal, onde também foi crítico dramático do *Volkswille,* órgão local da USDP). O jovem Brecht foi, assim, formando-se cultural e politicamente no clima da *bohème* bávara, cujo centro era em Munique, a cidade rica e gloriosa pela tradição literária, que nos anos precedentes contestara a Berlim o título de capital intelectual da Alemanha. Movimentada e brilhante fôra e continuava sendo ainda a vida dos círculos intelectuais muniquenses, divididos entre os *foyers* do "Residenz-Theater" ou do "Schauspielhaus" e as intermináveis e tumultuadas reuniões na "Torggelstube" a famosa confeitaria dos intelectuais), onde não era difícil encontrar Heinrich e Thomas Mann, Frank Wedekind, Erich Mühsam, Franz Blei, Lion Feuchtwanger e muitos outros. Nem nos esqueçamos de que justamente em Munique floresceu pròdigamente aquela singular forma de espetáculo que é o *cabaret* literário, e com a qual a obra de Brecht revela inúmeros pontos de contato. De fato, aí é que Aquiles Georges d'Ailly-Vaucheret e o escritor Leo Greiner, junto com Marc Henry, que provinha dos *cabarets* de Montmartre, reuniram um grupo de artistas com os quais deram vida ao celebérrimo "Die elf Scharfrichter", onde Frank Wedekind lia suas baladas, Hans von Gumppenberg recitava suas argutas paródias. Otto Falckenberg estreava como diretor, enquanto muitos outros, como Willy Roth, o ator Franz Dossner, Max Halbe, Arno Holz, davam, nas mais diversas formas, a sua excepcional colaboração. Aí nasceria, mais tarde, o "Simplizíssimus" (do título do famoso semanário humorístico), o *cabaret* onde Joachim Ringelnatz declamava suas engraçadas e grotescas poesias, e por onde passou, de alguma forma, todo o mundo intelectual alemão da época: além dos já citados, também Roda Roda, Max Dauthendey, Ludwig Thoma, Ganghofer, Gerhart Hauptmann, Alfred Kubin. Justamente num dêsses bizarros locais é que o jovem Brecht, recém-chegado do *front,* leria suas provocantes baladas, a começar pela *Legende vom toten Soldaten* que, pelo mordente e cáustico espírito antimilitarista, suscitou a reação indignada de um grupo de veteranos presentes, os quais chegaram até a alvejá-lo com os canecões de cerveja.

Os escritores mais jovens do primeiro após-guerra eram, em geral, socialistas em política e expressionistas em literatura: duas atitudes igualmente "revolucionárias" que pareciam atrair-se e integrar-se quase naturalmente. Foi nesse particular ambiente ideológico, nesse clima cultural que nasceram as primeiras obras de Brecht, os dramas e os trechos líricos de sua áspera e irônica juventude; do contínuo colóquio com os amigos de Munique e de Berlim, Johannes R. Becher, Caspar Neher (o cenógrafo e seu futuro íntimo colaborador), Berthold Viertel (escritor e homem de teatro), Arnolt Bronnen, ou o grande cômico popular Karl Valentin, em cuja pequena orquestra exibiu-se, e do qual recebeu mais de uma sugestão. Êsses são, pois, os elementos que formam o seu mundo daqueles anos: teatro, mesmo nas formas mais desusadas e extravagantes (*cabaret,* espetáculos populares como os de Valentin ou completamente de parque de diversões, com seus "panoramas", barracas de fenômenos ou coisa que os valha), reuniões literárias, polêmicas violentas e paradoxais, enfim, a clássica vida do boêmio, com o gôsto pelas coisas bizarras e a aventura, por tudo que está fora da norma, como se pode deduzir da carta que enviou a Bronnen, em 3 de outubro de 1922, característica também pela grafia e pontuação original:

querido arnolt
muito obrigado pelo telegrama

com os tambores tudo correu bem e não choveu no teatro

estou reduzido a pele e osso
bom para ti que tens uma casa e além disso aquecida
os pés sob a mesa e o rapé no nariz e uma descarada para te fazer companhia

. . . . . .

chegarei segunda feira cedo espero em vagão-dormitório mas receberás confirmação
não podes ir a Klöpfer e encostá-lo na parede porque o deutsches theater quer representá-lo êle porém prometeu e tu estavas lá também é uma maldita falta de palavra deserção diante do inimigo e eu não o compreendo telegrafei a kiepenheuer comunicando-lhe que sem klöpfer não quero contrato
dize-o também a viertel
que cara tens
deve ser vermelha se comes tanta carne de boi
como vais com gerda a polonêsa
como canta!
como dote eu levo um lampeãozinho a guitarra e a máquina de escrever
tu deves concorrer com o humour as canções de gerda os cigarros
eu levo também projetos e uma fôlha de figo
e um chapéu de côco
3-X-1922 augusta
bert.[14]

Desde os primórdios, porém, Brecht distancia-se decididamente dos moldes estilísticos e das atitudes ideológicas do radicalismo expressionista. À ênfase patética dêste e ao gesto de condenação violenta e imediata prefere o lúcido corrosivo

14 *arnolt bronnen gibt zu protokol. beiträge zur geschichte des modernen schriftstellers,* cit. pp. 109-110. Os "tambores" são *Tambores na noite (Trommeln in der Nacht);* Eugen Klopfer e Heinrich George são atôres alemães contemporâneos; o "Deutsches Theater" era (e ainda é) o mais importante dos teatros berlinenses; G. Kiepenheuer era um dos principais editôres da jovem literatura alemã. De Viertel já falamos.

da ironia e a "condenação *a posteriori*" que é o paradoxo; substitui o hino "pindárico" e o verso longo, liberto das constrições da rima, pela forma hermética e "numerada" do cânone, onde o retôrno da rima tem sentido quase zombeteiro e ao mesmo tempo desapiedado, de crítica irrevogável e aniquiladora; à invocação de ideais nem sempre perspícuos substitui-se, em Brecht, o culto só aparentemente cínico das particularidades concretas, dos pequenos objetos, de tôdas essas coisas banais que compõem a vida.

De um ponto de vista político pode parecer que Brecht, por isso, esteja em posições mais retraídas que as dos expressionistas radicais (Rudolf Leonhard, Ernst Toller, Johannes R. Becher), e, subjetivamente, talvez essa impressão tenha algum fundamento. Pois não dizia Brecht, em 1922, a Arnolt Bronnen, durante uma discussão política: "Que te importa se os homens morrem de fome? É preciso firmar-se, abrir-se caminho, ter um teatro no qual poder representar os próprios trabalhos".[15] Não parecia estar êle subestimando a importância real de um fenômeno como o hitlerismo, quando em março de 1923 a pessoa do futuro ditador nazista lhe sugeria apenas imagens as mais grotescas?[16]

Na realidade, face a quem — como disse certa vez Friedrich Wolf — se preocupara sobretudo em "revolucionar" a gramática, sem pensar em mudar as idéias das cabeças dos operários, a posição de fria e clínica clarividência em que se coloca Brecht resulta, embora perfeitamente distinta, de um realismo político muito mais lúcido e consciente. Com freqüência a ala esquerda do Expressionismo perdeu-se por entre as malhas de um subjetivismo exasperado, de uma atitude estèrilmente anárquica e demolidora, fixa na fase da denúncia e da condenação, incapaz de passar para a de transformação concreta de uma realidade negativa. Muito freqüentemente, mesmo não se esquivando da ação prática, acabou, entretanto, por fechar-se em seu exercício literário, ainda quando gritado do alto de uma tribuna simbólica, apegando-se a utópicos princípios de caridade universal e de amor fraterno, que deve-

15 *arnolt bronnen gibt zu protokoll. beiträge zur geschichte des modernen schriftstellers,* cit., p. 112.
16 *arnolt bronnen gibt zu protokoll. beiträge zur geschichte des modernen schriftstellers,* cit. p. 117.

riam necessàriamente chocar-se contra a dura verdade da república de Weimar. Êsse o aspecto da obra dêsses expressionistas mais eficazmente combatido e pôsto na berlinda pelos intelectuais que militavam numa esquerda mais concreta e terrena, ligando-se mais ou menos explìcitamente a associações e partidos de tendência revolucionária. Da pena de Georg Grosz já saíra feroz caricatura do *slogan* de Leonhard Frank, "o homem é bom": um desenho onde o rosto dos homens têm traços animalescos e bestiais. A seguir, Erich Mühsam, o escritor comunista morto em 1934 num campo de concentração nazista, se encarregará de pôr na berlinda — num texto não isento de eficácia satírica — as palavras de ordem de muitos expressionistas sôbre a "revolução" que "se faz só com amor":

A re-volução
Só se faz com amor.
Expulsa logo o agitador.
Só o intelectual
Conhece a realidade real.

A nossa grande superioridade
Ótimo guia vos será
Se para os conselhos nos elegerdes
Cedo ou tarde, haveis de ver,
O amor vossas almas comoverá.

Ó proletário, ama ao burguês,
Pois o burguês é teu irmão.
Se nas tuas costas ganha um milhão,
Tens a consciência
Em recompensa:
Pois o burguês — eu me esquecia — é teu irmão.

Sob nossa bandeira uni-vos todos
Para a luta de classes.
Deixai até que o burguês vos enforque,
Pois que ao som de nossa magia
Reduziremos suas pretensões.

Se, porém, formos à guerra civil —
Não, sangue não! Por caridade! —
Escrito na coronha de cada fuzil,
Com tinta rubra cheia de amor,
Todos lerão:
Oh! não atires, somos irmãos!

Segui o chefe espiritual
Para coroar a vossa obra.
Tereis de um lado a bandeira vermelha,
De outro manteiga com sal e pão,
Para a amorável conciliação.

A re-volução
O peito nos infla.
Construamos a liberdade
Com a lírica produção
Da intelectualidade.[17]

As conclusões a que chega um marxista convicto como Mühsam, através de áspera e agressiva sátira, não estão, no fundo, muito longe daquelas a que chega Brecht em *Trommeln in der Nacht*, por exemplo, mesmo se ainda muito distante (embora já não esconda suas simpatias pela "revolução") da posterior adesão consciente ao programa político e à ideologia comunistas.

Por outro lado, o quanto a turgidez ideal e formal dos expressionistas se diferencia do irônico realismo do jovem Brecht, pode-se fàcilmente perceber confrontando duas "líricas de guerra" como *Die Mörder sitzen in der Oper* de Walter Hasenclever e *Die Legende vom toten Soldaten* do próprio Brecht.

Leia-se a poesia de Hasenclever:

Descarrilha o trem: vinte crianças mortas.
A bomba trucida homens e animais.
Sôbre isso não vale a pena gastar palavras,
*os assassinos assistem ao "Cavaleiro da Rosa".**

[17] E. MÜHSAM, *Gedichte*, Berlin, 1958, pp. 167-68.
* Ópera de R. Strauss.

Na rua, o escárnio acompanha os soldados.
Com a estrêla da ordem, os generais se pavoneiam.
Em nome do supremo senhor são fuzilados
os que desertaram antes de haver combate.

Regente de orquestra, levanta-te da tua cadeira!
Tu mataste os homens. Que coisa sentistes?
Eram muitos? Os assassinos fazem escola.
O que pensastes ao primeiro esguichar do sangue?

O homem se barateia e o pão se torna caro.
Para baixo e para cima os oficiais caminham.
Duas grandes cidades são reduzidas a cinzas.
Lentamente me desperto na fossa comum.

Um amarelo segundo-tenente berra para mim:
"Cala-te, porco!" De pé, eu sigo para diante
no clarão do enorme campo da morte
cinzento pela fria lama dos cadáveres que apodrecem.

Mais uma vez cuspido do campo da honra
enveredo-me por dentro do palco real.
Através da grande porta dourada do foyer
penetram estridentes bandos de negras aves.

Enovelam-se nos artelhos entranhas sangrentas
extirpadas de um pobre granadeiro.
Dois mil foram derrubados nesta noite.
Os assassinos assistem ao "Cavaleiro da Rosa".

Piolhentos aleijados espreitam das janelas.
O populacho grita: "Vitória!" As camas ficam vazias.
Os capitães-médicos visitam fantasmas;
o gordo monarca partiu para o front.

"Aqui, Majestade, teve lugar o grande combate!"
Aproxima-se o feldmarechal com a coroa de carvalho.
Alegre banquete. Tinem as taças de champanha.
Uma bandeja de prata é surrupiada de uma igreja.

Tribunais de guerra condenam ainda o delito
e enforcam o inocente em todo o mundo.
Vai, amigo meu, podes vingar-te em mim!
Eu sou o inimigo. O que me trair ganhará dinheiro.

Da carne torturada no vermelho da aurora
o suboficial sai com carranca de comando.
Ainda grita Karl Liebknecht sôbre a praça:
"Não à guerra!" Êles o deixam com fome até a morte.

Atrás das pedras das prisões, morremos todos de fome
enquanto ressoa a ópera para os lucros da guerra.
Maltratados, os prisioneiros choram de pé
contra a grade longa da servidão eterna.

Os países são partilhados. Os ossos embranquecem.
O espírito tece cânhamo e produz trabalho forçado.
Um monumento se ergue no campo dos cadáveres
interminável, e faz reclame *para a eternidade.*

Rufam os tambores. E o som os despedaça.
O pão torna-se em outra coisa, e o sangue em cerveja.
Ó pátria minha, eu não tenho mêdo!
Os assassinos assistem ao "Cavaleiro da Rosa".[18]

(Trad. de Moacyr Felix)

Depois dêstes versos em que tudo é condenação imediata, sarcasmo violento e direto, viril e sangüíneo (em certas imagens, como na do general, tem-se a impressão de estar vendo uma personagem saída do lápis de Grosz), leia-se a balada brechtiana *Vom toten Soldaten*:

LENDA DO SOLDADO MORTO

1.

E como já na quarta primavera
a guerra não dava sinal de paz,
o soldado mediu os prós e contras
e lá se foi morrer como um herói.

[18] *Der politische Dichter*, Berlin, 1919, pp. 25 segs.

2.

Mas não estava a guerra ainda finda,
e o Kaiser, vendo morto o seu soldado,
ficou penalizado:
parecia-lhe aquilo antecipado.

3.

Estendeu-se o verão por sôbre as covas
e o soldado jazia em seu lugar
quando, uma noite, veio uma comis-
são médico-militar.

4.

A comissão médica encaminhou-se
direito ao cemitério,
e com suas pás bentas cavoucaram
desenterrando o soldado tombado.

5.

Com minúcia o doutor examinou
o soldado, ou o que dêle lá havia,
e, descobrindo que era um "recruta aprovado",
ante o perigo postou-se de lado.

6.

Dali levaram consigo o soldado;
e a noite era azul e bela
— Sem capacete na cabeça, a gente
via da pátria as estrêlas.

7.

Derramaram uma aguardente forte
no seu corpo que já se decompunha,
e, além de uma mulher pouco vestida,
duas rameiras pegaram-no à unha.

8.

E como o soldado fedia a podre,
ia um padre capenga
à frente sacudindo o seu turíbulo
— pois o mau cheiro não ficava bem.

9.

Adiante a banda, com parachimbum,
ia tocando um alegre dobrado.
Abrindo bem as pernas, o soldado
marchava como lhe fôra ensinado.

10.

Fraternos, passando-lhe em tôrno os braços,
seguiam dois enfermeiros
— para êle não se desfazer em lixo,
coisa que não podia acontecer.

11.

Pintaram-lhe a mortalha
com as côres prêto-branco-vermelho
e puseram-na adiante: assim, de frente
ninguém veria a porcaria que ia.

12.

Ainda na frente ia um senhor de fraque
e de peito engomado
que era, como todo bom alemão,
muito cioso da sua função.

13.

Ao som da banda iam seguindo assim
a escura estrada;
como floco de neve sôlto ao vento,
no meio dêles bamboleava o soldado.

14.

Os gatos miavam, os cães ladravam,
no campo guinchavam a êsmo os ratos:
não pretendiam ser franceses mais,
tanta vergonha tinham dêsse fato.

15.

E quando passavam pelas aldeias,
as mulheres estavam tôdas lá;
as árvores curvavam-se, brilhava
a lua-cheia, e era tudo a dar hurras!

16.

Entre adeuzinhos e parachimbum
e cão e mulher e padre
lá ia, morto, no meio, o soldado
feito um mico embriagado.

17.

E enquanto pelas aldeias passavam
não o via afinal pessoa alguma,
tanta era a gente junta à volta dêle
em meio aos hurras e ao parachimbum.

18.

Ao seu redor dançavam e berravam
a fim de que ninguém chegasse a vê-lo:
só poderia ser visto de cima
— e lá estavam apenas as estrêlas.

19.

As estrêlas não estão sempre lá.
Clareia o dia. E o soldado
morre mais uma vez como um herói,
como lhe fôra ensinado.[19]

(Trad. de Geir Campos)

19 *Io Bertolt Brecht. Canzoni ballate poesie*, cit. pp. 77-83.

Impossível passar despercebida a diferença de tom que perpassa a balada brechtiana, tôda tecida de sutil e mediata ironia, aparentemente menos agressiva e violenta, mas, na realidade, muito mais feroz que a dos versos de Hasenclever. Na verdade, em Brecht percebemos como que um eco da poesia heiniana, que êle, porém, amolda originalmente, com ásperos contornos modernos, e à qual retornará na célebre canção de ninar cantada por Mãe Coragem, no drama homônimo.

Também do ponto de vista estilístico-temático, o trabalho literário de Brecht envereda, naquela época, por vias bastante afastadas das vias do Expressionismo, valendo-se, quando muito, das experiências formais e ideológicas de autores como Frank Wedekind ou Karl Sternheim, que não podem ser chamados propriamente de expressionistas, embora tenham sido, de alguma forma, preparadores e companheiros de caminhada da nova corrente.

Vários são, de fato, os aspectos da produção dramática e lírica wedekindiana que tangem cordas destinadas a vibrar novamente nas obras da primeira fase de Brecht, pelo menos até *Dreigroschenoper* e *Mahagonny*: a revisão das zonas mais equívocas da sociedade moderna, com um mostruário humano que vai do *Lumpenproletariat*, de que é autêntico e animalesco exemplar "Jack o estripador", da *Büchse der Pandora*, até o arrivista e aventureiro do dinheiro, retratado com grande fôrça de expressão no *Marquis von Keith* (pense-se nas personagens paralelas de Brecht: Baal, no drama homônimo, Glubb, comerciante de aguardente em *Trommeln in der Nacht*, Shlink, comerciante de madeira em *Im Dickicht der Städte*, a dona da casa de tolerância em *Lux in tenebris*, para não falar dos clássicos Peachum e seus companheiros de *Dreigroschenoper*, ou em Jenny e consortes, em *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*); a componente sexual, que em Wedekind vai da análise do mundo juvenil, com seus problemas nascentes ao despontar da puberdade, a sua complexa e delicada psicologia, seus dramas e tormentos no contato com um mundo de adultos fechado à compreensão e substancialmente hostil (*Frühlings Erwachen*), ao mito da mulher propagadora de males no mundo, Lulu, a nova Pandora em trajes modernos, protagonista da já citada *Büchse* e do *Erdgeist* (componente que vamos encontrar também no primeiro Brecht, no

Brecht do animalesco e libidinoso Baal, nas relações sexuais equívocas que regem o mundo de *Im Dickicht der Städte*, e na paixão pederasta que o protagonista de *Leben Eduards des Zweiten von England* nutre por seu favorito); e, no fundo disso tudo, a crítica desapiedada e cruel para com a sociedade burguesa, só capaz de desumanizar tudo que de humano atingir.

A êste último aspecto da obra wedekindiana alia-se Karl Sternheim, que com suas sátiras e comédias de costumes (*Die Hose, Bürger Schippel, Der Snob*) aprofunda a crítica à realidade social e moral do Estado prussiano, na linha do amargo e feroz grotesco que recorda, às vêzes, os traços violentos e carregados de Georg Grosz.

Heine, Wedekind, Sternheim, são, pois, os modelos, os exemplos a que Brecht mais se liga nos primórdios de sua carreira literária, porque descobre nêles aquêle sentido de irônico desapêgo da matéria da própria arte de poetar, aquêle gôsto pelo cômico e pelo grotesco mais do que pelo trágico, a velocidade do ritmo expressivo sobretudo na forma da balada, que são também as características essenciais de suas primeiras obras.

Desde o comêço, portanto, Brecht envereda pelo caminho da "comédia", da representação "jocosa", do paradoxo levado freqüentemente até ao absurdo: caminho percorrido coerentemente até as últimas e mais radicais conseqüências, se é verdade que, pouco antes de morrer, tenha êle afirmado explìcitamente — em colóquio com o poeta e crítico muniquense Ernst Schumacher — que "o teatro só pode captar os problemas atuais enquanto forem os problemas da comédia. Todos os demais furtam-se à representação direta. A comédia admite soluções, a tragédia — no caso de ainda se crer, de modo geral, na sua possibilidade — não. A comédia torna possível, aliás determina necessàriamente a distância e, com isso, uma compreensão clara dos nexos".[20] Teria êle consciência, naqueles anos de juventude, dêste último e rigoroso ponto de chegada? Difícil dizê-lo. Por certo já lhe parecera, desde então, que uma observação irônica e fora da realidade e do mundo lhe poderia garantir mais lúcida e mais profunda penetração dessa mesma realidade e dêsse mesmo mundo. De resto, êle não se limitou a teorizar amplamente a "perspectiva jocosa" do teatro contemporâneo como única verdadeiramente mordaz sôbre a realidade e a ela proporcionada (tanto que Bentley, crítico sutil e atento, qualificou as teses de Brecht sôbre o "teatro épico" verdadeira e própria "teoria da comédia"),[21] mas proporcionou sua confirmação prática não apenas pela paródia da comédia de travesti que é *Mann ist Mann*, como também desde as primeiras obras de sua mocidade, *Baal, Trommeln in der Nacht* e *Im Dickicht der Städte*. Por outro lado, tôda a obra literária de Brecht revela essa tentência cômico-dramática, para a mistura dos dois estilos, para o contínuo intercâmbio entre a tensão trágica e o jôgo mais intelectual da comicidade, enquanto o elemento intelectual, ideológico, tem parte preponderante na poesia e na dramaturgia de Brecht. Também os exemplos da literatura mundial em que freqüentemente se inspira são claro testemunho de suas predileções e suas escolhas: o teatro medieval, onde o elemento realista é precisamente constituído pela contribuição do cômico trazido pelas figuras do povo, escarnecedoras e escarnecidas; o teatro barroco, e em particular o elisabetano (a narrativa de Grimmelshausen ao lado de Webster e Marlowe) onde *clown* e *fool* disputam o campo a personagens da mais elevada e densa complexidade moral; a comédia de Lenz, para a qual confluem tantas linfas da farsa alemã do fim do século XVIII (de que o próprio Lenz fornecera algumas provas), repletas de figuras menores e mínimas, talhadas na madeira da comicidade popular. Comicidade que, em outro nível, complicada pelas intenções teóricas brechtianas e pela sua capacidade de instrumentação coral, torna-se verdadeira dimensão independente da realidade, na qual se espelha tôda uma sociedade (veja-se *Dreigroschenroman*, 1934). Não se trata, naturalmente, de uma comicidade "ingênua", de uma concepção falsamente "romântica" do cômico, mas de uma consciente transformação no plano da ironia. O *Bänkelsänger* ou o cantor ambulante de hoje, se quiser fazer trabalho artística e humanamente eficaz, não pode ser aquêle de cuja bôca parece reviver o *Schinderhannes* de Karl

20 E. SCHUMACHER, *Er wird bleiben*, cit., p. 22.

21 E. BENTLEY, *In Search of Theatre*, New York, 1953, p. 158.

Zuckmayer (um *Michael Kohlhaas* reescrito em têrmos de elevado *western*) mas, quando muito, o de *Dreigroschenoper*, polêmicamente consciente da atualidade de suas *songs*.

Comédia, balada, paródia: eis os três têrmos "irônicos" em que se encerra o segrêdo literário do jovem Brecht. Aí também êle se distingue nìtidamente de seus contemporâneos e amigos expressionistas, muito mais sèriamente empenhados em proclamar o advento do homem nôvo; de Becher, por exemplo, no qual êsse advento já se anuncia numa enfática lírica beethovenianamente intitulada *Heróica*, e que por ocasião da morte de Rosa Luxemburgo dedica-lhe um hino onde todos os pecados mortais e veniais do Expressionismo (tendência para a forma abstrata, para um dinamismo que a todo instante arrisca precipitar-se no movimento vazio, para uma ênfase que por vêzes supera as mais sobrecarregadas e audaciosas construções barrocas) aparecem como que "sustentados" e em parte resgatados por poderoso alento poético, por um fôlego oratório que não é retórica comum, mas paixão sentida e sofrida por um impulso hölderliniano (leia-se a impetuosa invocação, que é também um belo exemplo de acefalia sintática) que em certos momentos atrai e conquista:

Cumulando-te ao redor com estrofes de oliveira.
Meandro de lágrimas te circunde!
Noites estreladas te envolvam como um manto
Sulcado por estradas de heróico sangue escarlate...
Oh! aroma dos prados eliseus:
Única! Santa! Oh! Mulher! —

. . . . . .

Lanço-me através dos mundos —:
O corpo martirizado
Arrancando à cruz,
Envolvendo-o nos mais suaves linhos
O teu triunfo por todo o mundo entôo:
A ti, Única! A ti, Santa! Oh Mulher!!![22]

22 JOHANNES R. BECHER, *Hymne auf Rosa Luxemburg*, em *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*, cit. pp. 247 e 249.

No fundo, Brecht dedica a êsse mesmo argumento *Trommeln in der Nacht*, centrado na "grande recusa" de Andreas Kragler, o protagonista, em juntar-se aos operários que em defesa de seus direitos travam luta com as tropas governamentais no centro jornalístico de Berlim ("Zeitungsviertel"). Brecht, porém, serve-se da ironia e da comédia, em vez do heroísmo ou, melhor, da velhacaria, enquanto a épica figura de Rosa Luxemburgo, das exaltantes estrofes do hino de Becher, alcunhada pelo povo "die rote Rosa", é obrigada a retrair-se modestamente, na passagem que Brecht põe na bôca de uma vendedora de jornais, na noite da revolução: "Jornais! Spártaco no "Zeitungsviertel"! A Rosa vermelha fala ao ar livre no Jardim Zoológico! Estado de sítio! Revolução!".[23]

Todavia, não haverá, talvez, no frio e cortante contraste, mais comovente dramaticidade de expressão e eficácia de representação metafórica na nua e parcimoniosa "citação" brechtiana, nessa tão humana e universal "Rosa vermelha" (bastam duas palavras para defini-la!), do que no pindárico hino de Becher, em que ela domina com tôda a sua escultural presença, na plenitude de atributos e adjetivos?

3. Quanto se disse até aqui ajuda a melhor compreender a substância da primeira obra teatral de Brecht: a "balada dramática"[24] *Baal*, escrita em 1918 e levada à cena em Leipzig em 1923. À primeira vista pareceria estarmos frente a um daqueles dramas do titanismo expressionista, que Hans Johst lançara na moda, em 1916, com *Der Einsame. Ein Menschenuntergang*, dedicado à solitária e trágica figura de Cristian Dietrich Grabbe e ao seu triste fim. De fato, o protagonista de *Baal*, nos traços exteriores e simbólicos, é o tradicional "super-homem de outros tempos", o "Kraftgenie" de quase *sturmunddraghiana* memória, o indivíduo que vive tranqüilo e imperturbável no pleno gôzo de sua existência física e vegetativa, escrevendo versos quase que para satisfazer um

23 Citação de *Tamburi nella notte*, versão italiana de L. Martucci, em *Teatro espressionista tedesco*, dirigido por V. Pandolfi, Parma, 1956. p. 385.

24 A propósito de *Baal*, falam de "balada" A. Kerr (*Die Welt im Drama*, nova ed., Köln-Berlin, 1954, p. 169), E. ROCCA (*Storia della letteratura tedesca dal 1870 al 1933*, Firenze, 1950, p. 248), BRONNEN (op. cit., p. 114) e outros.

impulso biológico, um estímulo semelhante ao sexual, uma necessidade não diversa da que o impele a comer e a dormir.

"Senhores e senhoras — diz na primeira cena Pschierer, que tivera a revelação do talento poético de Baal — confesso-o abertamente: impressionou-me encontrar semelhante homem em condições tão modestas. Sabem que descobri o nosso querido mestre em minha própria fábrica, onde era apenas aprendiz. Não temo declarar que considero uma vergonha para a nossa cidade, personalidades como essas terem de trabalhar para ganhar o pão quotidiano. Cumprimento-o, senhor Mech, porque os seus salões serão citados um dia como o berço da fama mundial dêsse gênio... sim é isso: dêsse gênio. À sua saúde, senhor Baal!"[25]

Como a divindade fenícia de que tirou o nome, Baal é, na realidade, uma criatura primitiva, pronta a saciar-se sòmente de libertinagens e delitos, e cuja existência se conclui tràgicamente, sem que, entretanto, a sombra de um arrependimento ou o véu do remorso lhe ofusque o espírito: mecânico desempregado, metido a poeta de *cabaret*, canta nas baiúcas, com voz rouca, obscenas lengalengas; seduz a espôsa de seu editor, a noiva de um amigo e, ainda, uma jovem que abandona assim que a sabe grávida; acaba por matar, num acesso de ciúmes, seu melhor camarada e, por fim, morre numa cabana de lenhador, abandonado por todos:

Quando Baal apodrecia no seio da terra
O céu continuava imenso e tranqüilo e pálido
Jovem e nu e imensamente esplêndido
Como Baal o amava, quando Baal existia.[26]

Mas é justamente aqui que Brecht começa a se afastar dos moldes expressionistas (de um Johst, por exemplo): ao despir essa personagem de qualquer "literatura" retórica, de todo romantismo, ao dar àqueles lugares, àqueles ambientes,

25 A redação original da primeira e da última cena de *Baal* e a destinada à impressão diferem sensìvelmente. Aqui foi citada a primeira redação, reproduzida nos *Stücke* editados pela Aufbau-Verlag de Berlim, vol. I, p. 24 (a segunda redação foi reproduzida pela edição paralela do Suhrkamp de Berlim e Frankfurt-am-Main).

26 *Io Bertolt Brecht. Canzoni ballate poesie*, cit. p. 5.

àquelas figuras, o tom acerbo e realista de seus rincões bávaros,[27] o vigor popular, sem dúvida estranho ao romanticismo de um Toller ou um Unruh, a densa polpa da língua de Hans Sachs e dos *Knittelverse* do jovem Goethe.

Êsse é o primeiro "arranco" com que Brecht se distancia dos expressionistas. O segundo acontece com o enxêrto do elemento jocoso. Compreende-se naturalmente que o realismo fundamental (melhor seria naturalismo) de *Baal* sòmente em parte seja "picaresco", porque nêle a opressão da natureza sombria não é abertamente resgatada pelo jôgo *objetivo*, cálido, agradável e humano da inteligência, pela intriga, pela fraude, pelo genial "expediente" que anima o mundo, ainda que sórdido, de trapaceiros e patifes, de que está cheia a narrativa. Nela tudo parece danado por um destino irrevogável, sem uma fresta de luz, sem um momento de alívio e de confôrto. Mas *parece* apenas, porque, na realidade, justamente onde é maior o escândalo e a abominação — em Baal e nas suas sórdidas efusões — aí nasce também o desejo de superar o momento meramente negativo da revolta anárquica, do insulto blasfemo, da blasfêmia consentida. Impossível ignorar na canção que Baal canta na taverna, freqüentada por prostitutas e carroceiros, o prazer de *épater le bourgeois*, da hipérbole escandalosa, que, por isso mesmo, fere o seu lúgubre fundo, descarrega-lhe a violência explosiva, revela, afinal, o jôgo preciso de inteligência lúcida que, juntamente com a criação, fornece os meios e as chaves para compreendê-la.[28] É o mesmo tom estouvado e divertido, amargo e seguro de si mesmo, que anima a poesia *Vom armen B. B.*: tom cuja ori-

27 Cfr. H. JHERING, "Der Volksdramatiker", em *Sinn und Form*, "Sonderheft Bertolt Brecht", 1949, p. 6.

28 Pense-se na distância que medeia entre o brechtiano *Orges Lied* (em *Erste Stücke*, vol. I, Berlin, 1953, pp. 23-24; redação com algumas diferenças em *Taschenpostille* (1.ª edição, 1926, 2.ª, Berlim, 1958, p. 16) e em *Hauspostille*, Berlin und Frankfurt-am-Main s.d., pp. 46-7) e a poesia Auf dem Klosett do período expressionista de Becher, nascida no mesmo ambiente de boêmia muniquense do qual provém Brecht, e orquestrada sôbre tema análogo — mas com absolutamente outra convicta seriedade — e que pode ser lida na *Auswahl in sechs Bänden*, vol. I, Berlin, 1952, pp. 78-9. Sôbre as relações entre Brecht e Becher, confrontar A. KEER, *op. cit.*, pp. 166 e segs.; G. SERREAU, *Bertolt Brecht*, Paris, 1955, p. 5; R. WINTZEN, *Bertolt Brecht, cit.*, p. 19.

gem cultural mais evidente está no gôsto dadaísta que, partindo em 1916 de Zurique, já se enraizara sòlidamente também na Alemanha,[29] e com o qual Brecht se encontrara, freqüentando o clube dadaísta de Berlim, do qual faziam parte, além de Walter Mehring e Georg Grosz, os dois irmãos Wieland Herzfelde e John Heartfield, mais tarde bem próximos de nosso escritor.

O jôgo de planos do Baal brechtiano é, porém, ulteriormente complicado com um nôvo elemento a paródia literária. Parece-nos — talvez apenas hipótese, mas com bons argumentos a seu favor — que Brecht tenha querido manter explìcitamente presente (embora de forma não direta, mas como remota referência cultural e "clássica"), durante o desenrolar de *Baal,* o *Satyros* goetheano, do qual nos parece um pouco a transcrição em chave anárquica, na linha de um modernìssimo "Sturm und Drang" que acolheu as mais dolorosas experiências espirituais da segunda metade do século XIX e da primeira do século XX. Em *Künstlers Morgenlied,* Goethe se identificara com a figura do Sátiro; a seguir, no pequeno mas nervoso drama, encontramo-nos face a uma personagem que se situa além do bem e do mal, a um demônio dos bosques, que no barroco cristão já aparecera como criatura equívoca e perigosa para a salvação da alma. Também o *Baal* brechtiano quer ser "escandalosamente" autobiográfico, e também êle no sentido crítico e anticrítico: a transcrição quase automática dos pensamentos, sentimentos, impulsos (procedimento comum na poética dadaísta e na vanguarda em geral), que por vêzes atinge a amplitude épica, e se resgata exaurindo ao máximo suas possibilidades de absurdo.[30]

29 A influência dadaísta foi superestimada por Gorelik: "The period of Dadaism seems to have left a permanent mark upon Piscator and Brecht" (em *New Theatres for Old,* New York, 1954, p. 387), Cfr. J. WILLETT, *op. cit.,* p. 67.

30 Poder-se-ia fazer também algumas confrontações diretas e textuais entre *Baal* e *Satyros*: assim os respectivos inícios do 1.º ato, em que Baal é amparado pelos amigos, correspondendo, no drama de Goethe, ao socorro que Satyros recebe do Anacoreta. Também é dessa época a *Liturgie vom Hauch,* que utiliza com certo "desrespeito", como de paródia, a célebre lírica goetheana *Uber allen Gipfeln.* Veja-se o que escreve a respeito Lavinia Mazzucchetti: "O mundo assim intuído é terrìvelmente doloroso e grotesco: só pode defender-se do desespêro

Da intenção parodista inicial, entretanto, pode-se ter noção exata sòmente recorrendo à redação primitiva de *Baal,* e, de modo particular, à primeira cena, em que surgem os nomes de Homero, Walt Whitman, Verhaeren, Verlaine e Lombroso, e na qual Brecht insere também a citação deformada, ou modificada, da poesia *Vorbereitung,* de Johannes R. Becher.[31] Citação tanto mais significativa, deve-se acrescentar, porque vinda imediatamente após uma das personagens presentes ter-se dirigido a Baal, apostrofando-o como "o precursor do grande Messias da poesia européia, que esperamos com absoluta certeza num futuro imediato".[32]

Brecht, pois, crê e não crê na consistência de sua personagem. Não crê como acreditavam Hanns Johst e muitos outros expressionistas, evocadores do mito pré-romântico e *sturmunddranghiano* do gênio que exprime a própria vitalidade, quer criadora quer apenas biológica, fora de tôda regra ou norma, para além de qualquer freio que obste a livre expansão dos impulsos. Em Brecht, êsse mito não existe, pelo simples fato de que o autor olha para a sua personagem sem conferir-lhe aquêle turvo "crédito" que tanta repercussão tivera em muita literatura expressionista. Por outro lado, crê, mas ainda uma vez com sentido completamente diverso: no sentido de que Baal assume para êle a significação de símbolo de uma condição humana particular, da condição de isolamento em que acaba por encontrar-se, dentro da sociedade burguesa e capitalista, o intelectual, o poeta, o artista (e, de modo especial, mais de um expoente da nova corrente expressionista). Se é verdade que, na posterior produção brechtiana, o tema da funcionalidade e intercambialidade do indivíduo retornará com mais insistência (isto é: a redução do indivíduo a simples número no jôgo de implacável e anônimo mecanismo), é também verdade que êsse fenômeno aqui se apresenta, no entanto, sob as aparências da relação entre o ar-

através da embriaguez ou do cinismo. É característico ver como um dêsses amargos poetas, Bert Brecht, faz do mundo todo, èm sua estranha e monstruosa ação dramática *Baal,* um grande *cabaret,* e de todos os acontecimentos, uma música de cantador" (*Il nuovo secolo della poesia tedesca,* cit., pp. 107-8).

31 B. BRECHT, *op. cit.,* pp. 25-6.

32 B. BRECHT, *op. cit.,* p. 25.

tista e a socidade. Brecht escolhe a via do paradoxo, indicando no retôrno à mera existencialidade biológica e vegetativa a única possibilidade para o intelectual de salvar-se da opressão de um mundo caótico e feroz (a jângal dos trópicos, como já vimos, é patente metáfora para a da cidade), de fugir ao domínio de uma organização social da qual será preciso afastarmo-nos se lhe quisermos dar uma medida humana real. Donde o entregar-se ao jôgo livre dos sentidos e à natureza compreendida na sua mais pura animalidade, a qual dita a Brecht estupendos momentos de poesia (como o *Choral vom grossen Baal,* que se situa entre os trechos mais elevados da lírica alemã contemporânea),[33] o que é, sem dúvida compreendido nesse mais recôndito significado alegórico.

Aqui, pois, o primeiro elemento de dissensão entre Brecht e a poesia expressionista: a recusa do humanismo retórico, ao qual fôra ter aquela corrente, da sua abstrata polêmica contra a burguesia, do seu "anticapitalismo romântico" de fundo (como o definiu Lukács em um ensaio talvez excessivamente rígido nas articulações problemáticas e nas conclusões últimas, mas sob muitos outros aspectos bastante esclarecedor),[34] e a exaltação, desencantada já vimos, do indivíduo até mesmo em seus mais baixos instintos, por polêmica, e na acerba violência de sua expressão biológica. Em última análise, *Baal* representa o reverso da medalha de tanta literatura expressionista, a sua *crítica*: a explosão do instinto, que num Bronnen ou num Hasenclever não é mais dominada porque considerada legítima reação ao pêso sufocante de um ambiente — em escala familiar ou mais amplamente social — que oprime e comprime o livre desenvolvimento do indivíduo, aqui não se silencia ou se relaciona a mais amplas e distantes justificações, mas é, antes, acolhida e plasmada na sua voluntária *associabilidade*. É, porém, como vimos, uma *associabilidade* de tipo muito especial, que nos permite captar as raízes de sua *sociabilidade negativa* sem jamais perder a perspectiva *in re*. "Baal", escreveu certa vez o próprio Brecht, "é um ser associal... numa sociedade associal."[35] Sem contar que a medida mais estreita da perspectiva do drama brechtiano, nessa primeira experiência, resulta teatral e literàriamente mais eficaz — hoje ainda — quando comparada com o confuso capricho ideológico de tão grande parte da produção dramática expressionista, emprestando a muitas cenas de *Baal* aquela nervosa incisividade de traçado, de picaresca balada, tão raras nas páginas de um Rubiner ou de um Leonhard Frank.

4. Mais complexo e estruturado — embora, talvez, menos unificado no plano geral e na tensão dramática[36] — é outro trabalho da juventude, que valeu a Brecht o prêmio Kleist, conferido a êle pelo crítico dramático Herbert Jhering, e a sua improvisada notoriedade: *Trommeln in der Nacht,* escrito em 1918-20 e representado em Munique em 1922. É a história de Andreas Kragler, o veterano — figura típica da dramaturgia expressionista[37] — o qual retorna à pátria e encontra a noiva ligada a outro. A cena é colocada contra um fundo alucinado de Berlim, convulsionada pelos movimentos spartaquistas que atingiam então sua fase decisiva: a luta no "Zeitungsviertel", onde os revolucionários se tinham barricado e onde se extinguirá sua extrema e heróica resistência às tropas da burguesia. Profundamente sugestiva a atmosfera que Brecht consegue criar:

Ponte de madeira. Gritos. Uma grande lua vermelha.

BABUSCH — Dentro de duas horas atacarão os quartéis.

ANA — Agora já não virá mais.

BABUSCH — Estão indo para o "Zeitungsviertel". A senhora deveria voltar para a casa.

ANA — Já não é mais possível.

BABUSCH — A última vez em que o vi, lá pelas quatro, pareceu-me que caíra na água, nadava com tôdas as fôrças, mas não veio mais à tona.

33 Concordamos nesse ponto com o julgamento de W. HAAS, *Bert Brecht,* cit. p. 21.
34 G. LUKACS, *"Grösse und Verfall' des Expressionismus,* cit., p. 162.
35 B. BRECHT, *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke,* cit. p. 960.
36 ALFRED KEER definiu-o "Chaos der Moglichkeiten" (*op cit.,* p. 164). Cfr. também I. MAIONE, op. cit., p. 229, e J. WILLETT que o julga "a strong and mowing play" (*op. cit.,* p. 72).
37 Pense-se, por exemplo, em *Hinkemann* de Ernst Toller e em *Karl und Anna* de Leonhard Frank.

ANA — E o que me adianta? Por quatro anos o esperei, conservei sua fotografia, mas acabei aceitando outro. Eu tinha mêdo, à noite...

BABUSCH — Não tenho mais cigarros. Não quer mesmo voltar para casa?

ANA — O ano está prestes a acabar e a lua está tão vermelha! Como em sonhos. Estou sentada numa pedra, no céu há uma lua vermelha e o ano está no fim.

BABUSCH — Daquele lado recomeçaram os tambores. Rasgam os jornais e os atiram nas poças d'água; gritam contra as metralhadoras, suicidam-se, iludem-se pensando criar um mundo nôvo. Vem chegando outro grupo.

ANA — Ei-lo!

Irrompe grande tumulto nas ruas com a chegada da multidão. Cresce continuamente o barulho dos disparos em várias direções.

. . . . . .

Silêncio. Ouve-se o assobio do vento. Dois homens passam apressados.

PRIMEIRO — Estão, afinal, no "Zeitungsviertel".

SEGUNDO — A artilharia está se mexendo.

PRIMEIRO — Tudo mudará.

SEGUNDO — Tudo anda muito devagar, são muito poucos.

PRIMEIRO — Muitos ainda estão a caminho.

SEGUNDO — Tarde demais, agora.[38]

38 B. BRECHT, *Tamburi nella notte*, vers. cit., pp. 387 e 389.

Concisões poderosas! Büchnerianas, direis; prenhes de dramaticidade densa e contida, da qual (mais do que de qualquer enfática arenga ou declaração expressionista) resulta com plástica evidência a tragédia da revolução proletária lenta mas inexoràvelmente esmagada pelas tropas do govêrno, o mudo desespêro de uma resistência que já não tem mais esperança.

Os movimentos spartaquistas representam, em certo sentido, a alternativa para o drama de Kragler: mas êle dará as costas aos operários e reconquistará a jovem, declarando-se "farto de tumultos e desejoso de modesta mas íntima humanidade".[39] Não era essa, por certo, a posição do autor, ao qual, aliás, de acôrdo com suas palavras explícitas,[40] as experiências como oficial-médico, no inverno de 1918, tinham, ainda que confusamente, descortinado a nova função histórica do proletariado: Brecht, porém, não soube diferenciá-la adequadamente da posição do protagonista, e o público olhou a revolução com os olhos de Kragler, como algo de "romântico". Para tanto, sem dúvida, contribuiu também o gôsto das encenações da época, atentas em salientar a atmosfera de opressão, de mágico e agitado sonho, que poderiam extrair de algumas passagens do texto. Diz a propósito, Ludwig Sievert, autor das cenografias para uma importante apresentação de *Trommeln in der Nacht,* realizada justamente naquela ocasião: "Os muros, durante todo o trabalho, simbolizam o caos e a revolução. Uma atmosfera carregada de tensão e de fôrça. Não se pode imaginar um comêço nem entrever um fim... Em outras cenas, loucura de uma noite durante a revolução... Flamejante visão de vermelhos e amarelos, e sempre e acima de tudo a lua como um ôlho injetado. Acontecimentos reais num mundo irreal, estilizado na realidade lírica da balada e do sonho".

A confrontação com um texto "clássico" da literatura dramática alemã sôbre a primeira guerra mundial, como o *Hinkemann* de Ernst Toller, pode, talvez melhor do que qualquer outro discurso mais geral, definir a medida estilística e humana atingida por Brecht nesse trabalho, o mais famoso entre os de sua mocidade. Toller constrói o seu drama segundo a mais

39 L. VINCENTI, *Il Teatro tedesco del Novecento*, cit., p. 38.

40 B. BRECHT, *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke*, cit., p. 959.

canônica técnica expressionista, o "Stationen" ou "Wegdrama", a técnica que tinha como arquétipo o strindberghiano *Till Damaskus*: define uma série de "estações", ao longo das quais se desenvolve a tragédia ou, melhor, a "paixão" do protagonista, até a trágica conclusão final (despindo-as, aliás, de seu vistoso e imediato significado para apertá-las num laço de mais humana prenhez). Nessa moldura, as personagens de maior relevância aparecem livres de contato direto e eficaz com o ambiente, com a vida, embora dela façam parte, e Hinkemann delineia-se sempre mais trágico emblema contra o fundo de uma paisagem que não é uma realidade em movimento mas estático, inelutável destino. Rescindidos os liames orgânicos com a complexa riqueza da existência, as figuras do drama vão cada vez mais perdendo o sangue, a côr, tornando-se sempre mais — como anuncia a didascália premeditadamente colocada pelo autor no início da obra — "homens da tragédia", esquemas e símbolos mais do que indivíduos, sêres reduzidos aos seus mais genéricos e primitivos sinais (Hinkemann, diz outra didascália destinada aos atôres, deverá falar com o tom grave e monótono "da alma elementar").[41] Também os contrastes são vistos em têrmos de nítida e unívoca justaposição, de negação ou exaltação absolutas, como por exemplo a existente entre o homem e a máquina. Para Hinkeman, que deve a sua trágica mutilação aos criminosos engenhos da técnica moderna, a máquina significa contínuo perigo para a integridade da pessoa humana: "Lutar pelos homens, passa; mas, pela máquina... Ela nos quebra os ossos, mesmo antes de nos firmarmos diante dela...";[42] enquanto que oposta é a atitude de Paul Grosshahn, o amigo que, aproveitando-se da sua mutilação, rouba-lhe a espôsa: "A máquina não me oprime. Eu sou o senhor, não a máquina. Quando estou junto a ela sinto um diabólico prazer em repetir: "deves fazer sentir ao servo quem é o senhor". Então impulsiono o engenho que range, grita, geme, até o máximo de sua capacidade..."[43]

41 E. TOLLER, *Hinkemann*, Emsdetten, 1954, p. 13.
42 E. TOLLER, *Hinkemann*, cit., p. 20.
43 E. TOLLER, *Hinkemann*, cit., p. 21.

Ao longo dessa inspiração tôda inclinada mais para a denúncia e a acusação, para a contraposição mecânica de uma realidade à outra, também a busca das causas menos extrínsecas e imediatas que conduziram à tragédia de Hinkemann — busca que, se dialèticamente articulada de acôrdo com uma construção realmente concreta e eficaz das personagens, garantiria à obra aquêle intercâmbio com a realidade viva do ambiente que, ao invés, faltando, dá lugar ao mais convicto e agressivo mordente — configura-se dentro dos têrmos declamatórios, "forenses", de medíocre "romantismo", da acusação oratória, em suma. "Beijo-o aqui..., aqui mesmo, diante desta barraca, beijo-o na presença de todos! Como tratei o pobre homem! Que culpa tinha êle do ferimento! A culpa é minha, que o deixei partir para a guerra! A culpa é da mãe dêle! A culpa é de uma época em que acontecem coisas semelhantes!"[44] diz, a certa altura, Grete, a espôsa do protagonista.

Em Brecht, ao invés, Andreas Kragler não é o "Christus patiens" que no fim busca libertar-se de uma situação para êle já insustentável, num gesto irreversível, definitivo, mas o homem do compromisso e da capitulação, o homem que se define a si mesmo: "um porco", o soldado que depois de se ter juntado aos grupos mais esclarecidos do proletariado alemão que está travando uma batalha decisiva para seu próprio futuro e o de sua pátria, abandona o caminho da solidariedade e da luta para buscar um refúgio tranqüilo na "cama", na ligação com a mulher que voltou para êle depois do parêntese de infidelidade. Fecha-se o círculo: Kragler, que no início, num transporte de espontânea adesão ao movimento revolucionário dos spartaquistas, exclamara dirigindo-se aos companheiros operários: "Estou com vocês, abraço-vos a todos e, juntos, marcharemos para o "Zeitungsviertel",[45] no fim, êle próprio concluirá com voz raivosa: "Não deixarei que me arrastem para o "Zeitungsviertel". Já não sou mais um cordeiro. Não deixarei que me influenciem. Qualquer homem é o melhor homem que existe, dentro da sua própria pele".[46] E a questão tôda se encerra com esta amarga passagem:

44 E. TOLLER, *Hinkemann*, cit., p. 39.
45 B. BRECHT, *Tamburi nella notte*, vers. cit., pp. 385-86.
46 B. BRECHT, *Tamburi nella notte*, vers. cit., p. 391.

KRAGLER (anda para cima e para baixo sem a olhar e esticando o pescoço):

Já estou farto (*Ri raivosamente.*) É uma comédia vulgar. São azes de madeira e uma lua de papel. No fundo, um açougue, a única coisa real. (*Continua andando pelo palco com os braços pendentes, e pelo caminho apanha do chão o tambor da hospedaria.*) Deixaram o tambor no chão. (*Toca o tambor.*) O enamorado Meio Apodrecido ou O Poder do Amor, o Banho de sangue no "Zeitungsviertel", ou, ainda, o Tigre na Bruma da Manhã. (*Levanta o olhar, pestanejando.*) Com escudo ou sem escudo. (*Toca o tambor.*) Sopra a cornamusa, os desgraçados morrem no "Zeitungsviertel", as casas ruem sôbre êles, o dia começa a clarear, e êles jazem no asfalto como gatos afogados... eu sou um porco, e o porco volta para a casa. (*Respira profundamente.*) Vestirei uma camisa limpa, ainda conservo a pele, engraxarei as botas. (*Ri com raiva.*) Amanhã cedo o barulho terá terminado, e eu estarei na cama, e me multiplicarei para não morrer. (*Tambor.*) Não olhem para mim com êsse olhar romântico! Usurários! (*Tambor.*) Agiotas! (*Ri às gargalhadas, quase sufocando.*) Velhacos, sedentos de sangue! (*O riso morre-lhe na garganta. Não pode mais rir. Começa a andar cambaleando. Atira raivosamente o tambor contra a lua que era um lampeão. Tambor e lua vão parar no rio que está sêco. O homem continua em direção à mulher e juntos vão para casa.*) Criancices e embriaguez. Agora a cama, a grande cama branca, vem![47]

Acredito não existir, na literatura daquela época, uma representação mais feroz e vividamente dramática dos trágicos acontecimentos que, nos primeiros meses de 1919, deram lugar à falência do movimento do "Spartakusbund". O pavoroso espetáculo do "Zeitungsviertel" a que alude com poucas mas impressionantes imagens (o "açougue", a imagem dos

47 B. BRECHT, *Tamburi nella notte*, vers. cit. pp. 394-95.

operários estendidos no asfalto como gatos afogados), o cinismo de Kragler ("amanhã cedo o barulho terá terminado") impressionado com a visão do que acontecia pelas ruas de Berlim, mas imediatamente recobrado sob a solicitação da salvação pessoal, sob a miragem do prazer dos sentidos encarnado na personagem de Ana, tudo isso é relatado por Brecht com clínica, destacada clarividência, num simbolismo de recursos cênicos e dramatológicos que não diminui, antes, pelo contrário, aumenta o realismo fundamental do texto. Kragler é, em certo sentido, uma personagem "negativa", mas — como se viu nìtidamente em Schumacher[48] — encarna fôrças sociais concretas, a sua atitude e as suas reações são típicas de massas imensas, de camadas profundas do povo — o acento negativo de seus gestos, a sua "renúncia", a interpretação que dá aos sentimentos largamente difundidos fazem dêle uma figura dramática e viva — não um porta-voz esquemático de idéias e programas, mas um personagem que se destaca da matriz e vive vida própria e autônoma (donde, se é impossível conceber um Hinkemann fora da esfera "literária", é mais do que fácil colocar Kragler num determinado mundo de homens, numa determinada sociedade, na Alemanha daqueles anos cruciais, afinal, podendo-se até imaginar a sua evolução posterior). A carga maior de "universalidade" que tem atrás de si não faz dêle um símbolo abstrato mas, em seu realismo, um típico indivíduo orgânicamente culto em suas humanas e contraditórias articulações intelectuais e sentimentais; donde, pelo contrário, a *unicidade* da personagem de Toller não conseguir definir-se em têrmos concretos e precisos, mas, vítima de suas veleidades ideológicas, recai numa genérica e abstrata esfera "humana".

Tentando definir sumàriamente o lugar que *Baal* e *Trommeln in der Nacht* ocupam no panorama da literatura dramática alemã do comêço da década de 20, poder-se-ia dizer que constituem a experiência expressionista de Brecht, embora nessa fase êle já tivesse ultrapassado algumas das importantes balizas daquela corrente. Conserva alguns recursos estilísticos clássicos do Expressionismo, ainda que transfor-

48 E. SCHUMACHER, *Die ersten dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933*, Berlin 1955, pp. 51 e segs.

mando-lhe a função: os "momentos estáticos" (ou "estações", como dissemos) ao longo dos quais se distende o arco dramático de tanto teatro expressionista, retornando por exemplo em *Baal,* mas não numa moldura mística e "romântica", e sim num contexto de acentuação mais profundamente realista, dando lugar a uma série de "momentos" ou pequenos dramas dentro da tela mais ampla do trabalho total. Outras vêzes, retoma certos movimentos dialogais, tão do gôsto dos "pais" do expressionismo, Strindberg e Wedekind,[49] mas servindo-se de uma linguagem muito mais popularmente robusta e sangüínea — mesmo na trama sàbiamente "culta" e "reminiscente" do conjunto — que a exangue e literária "fala" do expressionismo canônico. Êsse toque "realista", além de se revelar na língua revela-se também — particularmente em *Trommeln in der Nacht* — na base dos textos, que no segundo trabalho se traduz por uma orquestração de gôsto "clássico",[50] muito distante do atomismo e fragmentismo da escola à qual, é verdade, também *Baal,* de início, pagara seu tributo. Donde Jhering, em 1922, poder dizer que com Brecht surgira em cena um escritor que com vinte e quatro anos "mudara, de um dia para outro, a face poética da Alemanha", tomando como tema "o horror e a corrupção dos tempos", e revelando o dedo do gigante ao criar, com seus dramas, "uma nova totalidade artística, com suas personagens, sua dramatologia", com uma fôrça de invenção lingüística que havia decênios não se conhecia igual.[51] O drama de Brecht, acrescenta Jhering, coloca-se entre o individualismo do velho teatro psicológico burguês de um Ibsen, por exemplo, e a abstração de tipos do expressionismo. O teatro de Brecht é também um teatro de indivíduos; mas de indivíduos que se movem e reagem em relações mútuas, isto é: no âmbito de uma sociedade.[52]

49 Cfr. I. MAIONE, *op. cit.,* p. 230.

50 G. SERREAU, *Bertolt Brecht,* cit., p. 29.

51 H. JHERING, Der Dramatiker Bert Brecht, em "Berliner Börsen-Courier", 5 de outubro 1922 (agora em "Sinn und Form", a. IX, 1957, ns. 1-3, p. 231, e em *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film,* vol. I, Berlin, 1958, pp. 272-75).

52 Cfr. W. HAAS, *Bert Brecht,* cit., p. 36.

5. Os anos que se seguem às primeiras e felizes provas são de ensaios e experiências: de "Versuche",[53] poder-se-ia dizer, se o próprio têrmo não quisesse indicar, por vontade deliberada do autor, um "tentar" muito diferente do precedente, rigorosamente tendente a ligar na mais sólida unidade o nôvo conteúdo e a nova forma, então ainda separados. Problema, aliás, que se lhe vinha colocando desde aquêles anos, sobretudo no contato direto com a prática da encenação, da qual teve oportunidade de se aproximar na qualidade de *Dramaturg,* nos *Kammerspiele* de Munique, em 1920, e, depois, como diretor-assistente de Max Reinhardt no *Deutsches Theater* de Berlim (1922).

Im Dickicht der Städte, escrito em 1921-24 e representado em Munique em 1923, já revela essa transição (fecunda para os desenvolvimentos que se lhe seguem) na incerteza da

53 Talvez seja interessante recordar que também Lessing chamou *Versuche* aos seus trabalhos dramáticos, nos quais procurava aplicar concretamente os postulados de suas teorias dramatológicas e estéticas; nêle também, aliás, o "ofício" de autor dramático revela apêgo ao conceito "artesanal" dessa atividade. Esta é a passagem em questão: "Por vêzes me concedem a honra de considerar-me poeta dramático. Isso, porém, apenas porque me conhecem mal. Não se deveria tirar conclusões muito apressadas de algumas tentativas (*Versuche*) que fiz no campo teatral. Não se pode dizer pintor qualquer pessoa que lance mão de um pincel e comece a espalhar côres por sôbre uma tela. As primeiras daquelas tentativas foram feitas numa idade em que o gôsto e a facilidade na composição são muito freqüentemente confundidos com o gênio. Quanto às mais recentes, sei muito bem que devo só e ùnicamente à crítica o que elas têm de aceitável: não sinto em mim a nascente viva, brotando por fôrça interior, em borrifos frescos e puros, mas tudo devo extrair com esfôrço, através de bombas e condutos... Estaria bem pobre, enregelado e míope se não tivesse aprendido como, até certo ponto, aproveitar discretamente os tesouros alheios, aquecer-me na chama dos outros e reforçar com os óculos da arte a minha fraca vista. Por isso sempre senti vergonha e despeito quando ouvi e li julgamentos negativos sôbre a crítica. Dizem: sufoca o gênio; no entanto, eu me lisonjeava com a idéia de lhe ter podido arrancar algo de muito semelhante ao gênio. Sou um aleijado que jamais aprovará os libelos contra as muletas" (*Hamburgische Dramaturgie,* II, 101-104). Cfr. para todo o problema a minha *Introduzione* em G. E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo,* Bari, 1956, pp. XXXVII e XLVII, bem como o meu ensaio *Lessing und Brecht. Einiges uber die Beziehungen von Epik und Dramatik,* em *Sinn und Form,* a.IX (1957), ns. 1-3.

escolha entre a forma épica e a dramática: nasce e se realiza num primeiro texto ainda ligado ao molde narrativo, *Bargan lasst es sein. Eine Flibustiergeschichte von Brecht,*[54] transformando-se depois no "relatório esportivo" dialogado de, precisamente, *Im Dickicht der Städte.* Do ponto de vista estrutural, porém, essa última redação revela claramente, na falta de conexão das cenas e do ritmo dramático, no contínuo deslocar-se da ação entre o lago Michigan e diversos logradouros de Chicago, a sobrevivência do original fundamento "épico". O tema elabora-se muito simplesmente em tôrno da luta desencadeada sem motivo aparentemente perspícuo,[55] entre Shlink, um malásio, comerciante de madeiras, e George Garga, empregado da biblioteca circulante de C. Maynes. Shlink toma a decisão de arruinar Garga e sua família, apenas pelo prazer "esportivo", agonístico, da luta que proclamará vencedor o mais hábil, o mais forte. Shlink e Skinny, um chinês que funciona como seu secretário, introduziram-se no escritório onde Garga trabalhava, para tentar comprar por alguns dólares a sua opinião sôbre um livro daquela biblioteca. Garga mantém a recusa até mesmo quando os dois intrusos fazem referências à precária situação de sua família. Nesse ponto é que se declaram as hostilidades, começa o *match*, como diz o próprio Shlink, em tom solene quanto grotesco: "Nesta manhã, que não é igual às outras manhãs, inicio a minha luta contra o senhor. E a inicio, minando-lhe os alicerces. (*Toca. Entra Maynes.*) Veja, seu empregado está fazendo greve", etc.[56] E a luta se prolonga daí para a frente, através de variados incidentes até a morte do malaio, que vagamente recorda a morte do protagonista de *Baal,* mesmo se, neste caso, a proximidade caridosa de Marie, irmã de Garga, empreste um pouco do calor que falta completamente à desesperada solidão que domina o final da outra obra.

O tema, pois, é essencialmente "dramático" ou, melhor, de um ponto de vista formal, a exasperação do "dramático" enquanto tensão contínua de duas fôrças em choque, contraste perene que só se resolve com a eliminação de um dos contendores. Como explicar, então, a persistência de uma estrutura e de uma entonação "épicas", "narrativas", também na segunda redação da obra? A resposta a essa pergunta está na atitude do autor, que é, na verdade, a de quem assiste a uma batalha, não apenas ficando de fora mas querendo, também, dar-nos dela um relato perfeito e exemplar, onde a nitidez e clareza de exposição devem destacar as diversas, penetrantes e também apaixonantes fases da luta em ordenada seqüência de cenas, onde o *pathos* jorre exatamente da fria, objetiva e imparcial "voz" do *speaker.* O próprio Brecht é quem impõe essa "atmosfera" quando no "Vorspruch", que precede *Im Dickicht der Städte,* escreve: "Vocês estão em Chicago, em 1912. Assistem à inexplicável luta de dois homens, e à ruina de uma família que das planícies veio para a jângal da metrópole. Não dêem muitos tratos à bola para descobrir os motivos dessa luta, mas interessem-se principalmente pelas questões humanas postas em jôgo. Julguem imparcialmente o estilo agonístico dos dois adversários e concentrem a atenção no desenlace da questão".[57]

Conteúdo dramático, pois, apresentado em forma épica. Como sempre em Brecht, porém, e tanto mais ampla e conscientemente a seguir, mas já então com clara evidência, o ponto de consolidação da efervescente matéria criadora coloca-se na convergência de originalidade e tradição, de estímulo clássico e de modernização. O Brecht de 1920 também faz parte de uma juventude que queimou sua "ingenuidade" nos massacres de 1914-18, só desejava esquecer o pesadelo de um apocalipse a que Karl Krause conferira os traços da mais crua evidência nos *Letzte Tage der Menschheit,* e quer a todo custo demonstrar a própria vitalidade. As novas técnicas artísticas como o cinema e o rádio, a rápida difusão do esporte em suas formas mais agressivas e violentas, as novas modas literárias agem sôbre essa juventude como atrativo homogêneo e intercambiável. "Agradava-me naquele tempo... o esporte, sobretudo o boxe, um dos "grandes divertimentos míticos nas colossais metrópoles para lá do grande pântano".[58] Essa con-

54 Em *Der neue Merkur,* a.V (1921), n. 6.

55 No texto faz-se referência a relações homossexuais entre os dois protagonistas.

56 Em *Erste Stücke,* cit., I, pág. 199.

57 Em *Erste Stücke,* cit., I, pág. 194.

58 B. BRECHT, *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke,* cit., pág. 960.

fissão posterior de Brecht, vale como precisa confirmação do que dizíamos e salienta de forma nítida e precisa a função dialética que o exercício agonístico desenvolveu entre 1920 e 1930, nas jovens gerações intelectuais face ao esvaziamento, à esterilização acadêmica da literatura "oficial" ao rebaixamento da profissão de escritor a frígido exercício estetizante de gabinete.

Assim, o culto do modernismo, dos meios mecânicos, do atletismo, é motivo constante na poesia de Johannes R. Becher, desde o período expressionista:

Mas, bem no fundo, mesmo no ardente âmago do nosso deserto de Gobi,
Nas atormentadas sebes de teixo mexicanas
Das minhas recortadas costas, labirinto de Creta e exílio insular,

Vós acampastes

Altiva mas docemente em ordem
Fila por fila
— Protendidos até os membros extremos dos mundos,
Corpos convulsos e orgia dionisíaca —
Vós, atletas efebos da Hélade

Heróicos pastôres (Olimpo o vosso peito) esplêndidos, de estreitos quadris... Assim cantara Becher em *Heróica;*[59] e, mais recentemente:

A motocicleta
Aguarda uma poesia.
E o barco,
Nos vossos cantos,
Não encontrou ainda o seu lugar.
Como rimar o vosso canto
Para os onze chutadores,
E para o vencedor
Da corrida dos cem metros?

59 JOHANNES R. BECHER, *Eroica,* em *Menschheitsdämmerung. Symphonie jungster Dichtung,* cit., pág. 223.

Também o audaz campeão
Dos vôos em esqui
Deve ser celebrado.
Poetas,
Treinai a natação,
Exercitai-vos no salto em extensão
E no lançamento de pêso.
Participai com vossos versos das festas desportivas...
Assim, vós mesmos sofrereis
Uma metamorfose,
E na sua forma aparecerá a poesia:
Numa estatura
Atlèticamente bela.[60]

Hoje dizem que tal atitude tinha caráter fundamentalmente "mágico", de "rito propiciatório", de "cura homeopática": em resumo, acreditava-se que o exercitar agonìsticamente o próprio físico, potenciar-lhe o vigor e a agilidade, ou, ainda, assumir os diversos aspectos do agonismo como argumento de poesia, pudesse se refletir positivamente sôbre as capacidades criadoras, intelectuais; acreditava-se que, afinal, entre vida biológica e vida moral houvesse um intercâmbio direto e imediato. Essa atitude era amplamente difundida (não foi por acaso que citamos o nome de Becher, mas precisamente porque tal exaltação da energia física — donde nasce a equação entre "saúde corporal" e "saúde moral" — continuou e continua a operar ainda na sua produção literária), mas sa-

60 G. NECCO, *I due volti della Germania,* Bari, 1954, pág. 100. A conclusões análogas sôbre o "intercâmbio" entre vida física e espiritual, partindo da tese que "die Krankheit als Element des Geistigen" é um "Absurd", chega Becher também teòricamente, observando: Körperliches Leiden wirkt immer subjektiv, verzerrt und verkrüppelt... Man muss vom Körper sich frei fühlen, um sich ihre geistigen Folgen. Wir wissen noch gar nicht, ahnen es bestenfalls, wie sehr Körper Geist ist und umgekehrt. Darum das Fleisch in Bewegung halten und trainieren, dass es willig wird" (*Auf andere Art so grosse Hoffnung. Tagebuch 1950 mit Eintragungen 1951,* Berlim, 1952, pág. 25). O elemento esportivo e agonístico, bem como seu caráter exaltante, encontra-se também em outros autores alemães da época; por exemplo, em Georg Kaiser (vejam-se os dramas *Von Morgens bis Miternachts* e *Nebeneinander*).

bemos também a quais perigosas distorsões ideológicas podia conduzir, como nô-lo ensina, por exemplo, a crua e exemplar autobiografia de Arnolt Bronnen. Brecht participa dessa atitude, e *Im Dickicht der Städte* é disso uma prova. Êle, porém, o faz de modo todo original e conscientemente "jogado", o que lhe permitirá muito em breve superar o mito do herói esportivo, do culto das provas de valor e fôrça física.[61]

Essa predileção extra-literária (mas ao mesmo tempo pròpriamente "literária" em seus motivos e na atitude em que é exibida) encontra-se — é sempre Brecht reevocando a sua biografia artística — com a sugestão que lhe adveio de uma péssima encenação dos *Räuber* schillerianos — uma daquelas horríveis *mise en scène*, diz êle, em que as grandes linhas do texto, os bons propósitos do autor, transparecem sòmente por via negativa, isto é: enquanto são sistemàticamente frustrados e sentimos a sua pungente ausência.[62] O que impressiona Brecht nessa representação é a virulência, a extrema tensão da "luta" que se desencadeia no palco: donde a sugestão de refazer os *Räuber* com trajes modernos, eliminando do texto a motivação imediatamente social, transformando a floresta onde se escondem os salteadores de Schiller na "jângal de asfalto" de Chicago, a grande metrópole americana, e servindo-se dela como cenário para pôr de pé uma movimentada "luta em si", uma luta sem outro motivo que o próprio gôsto da luta.

Trata-se de uma indicação preciosa para nós, porque de certa forma nos reporta àquela esfera cultural e estilística — o período "sturmunddranghiano" e "revolucionário" do jovem Goethe, cuja presença parece-nos poder ser percebida na sugestão mediata e de "leitura" exercitada talvez no *Satyros* durante a redação de *Baal*, e agora o período paralelo do jovem Schiller, a êle estreitamente aparentado — que provàvelmente representou o elo de junção com os problemas formais sugeridos pela sua aproximação ao teatro elisabetano (naqueles anos aconteceu também a reelaboração de *Eduardo II da Inglaterra*, de Marlowe). Estilìsticamente, pois, a tradição clássica, mesmo se com algum laivo "romântico", coincide perfeitamente com o gôsto todo moderno e nôvo de representar as fases dramáticas de uma luta mortal em medida destacada e objetiva, de fria ironia por vêzes: a *history* ou "História" elisabetano-sturmunddranghiana assume a aparência de um pacato e técnico relatório esportivo,[63] ditado por uma curiosidade que substitui a sanguinolenta, interminável série de delitos e crimes atrozes de um Kyd ou de um Marlowe, pela atenção sempre desperta e vigilante para com todos os "golpes proibidos", todos os contra-ataques felizes, até que o mais fraco dos dois contendores é atirado definitivamente à lona, é nocauteado.

Exteriormente Brecht se afasta da temática social do imediato após-guerra (o veterano de guerra, os movimentos spartaquistas de *Trommeln in der Nacht*), e até a deliberada e programática vontade de ignorar as razões profundas do conflito que êle representa no drama, o convite dirigido aos leitores e espectadores para que não as busquem, assim como está explìcitamente formulado no "Vorspruch" do qual já tivemos ocasião de falar, revelam "a ambigüidade de uma ironia, apenas expressão da incapacidade de reconduzir a vida social, a realidade, às suas categorias decisivas".[64] Mas é a própria realidade que se reflete na criação poética que se encarrega de manifestar-se por outra via, ainda que sob forma disfarçada e destorcida: a jângal da metrópole americana não é o cenário de papelão de um conflito absurdo e sem raízes, mas o realíssimo fundo de um drama que põe a nu um dos aspectos fundamentais e mais cruéis da civilização capitalista: o isolamento do indivíduo, a sua redução a instintos primitivos e bestiais, a uma "luta pela vida" que só se encontra assim no mundo animal. Eis, porém, a esta altura, o paradoxo genial, real e dramático da *condition humaine* contemporânea: essa "luta pela vida" não sòmente pode partir de motivos ab-

61 As curvas dessa evolução de Brecht podem ser perfeitamente acompanhadas, confrontando-se as sucessivas redações do *Lehrstück* sôbre o vôo de Lindebergh, desde o texto primitivo até o *Badener Lehrstück vom Einverständnis*, a respeito do qual leia-se mais adiante. Para Willett, o esporte é "um interêsse e, em certa medida, uma paixão que deixou sua marca em tôda a obra de Brecht" (*op. cit.*, pág. 69).

62 B. BRECHT, *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke*, cit., pág. 960.

63 Com justeza nota Schumacher que aí "a linguagem esportiva é aplicada a tôda a existência" (*op. cit.*, págs. 75-6).

64 E. SCHUMACHER, *Die ersten dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933*, cit., pág. 86.

surdos, inexistentes, como também — e é o nosso caso — desenvolver-se sem que os contendores consigam "ver-se", "tocar-se", porquanto — como, em dado momento, observa Shlink — "o isolamento é tão grande que não há sequer conflito".

SHLINK — O senhor aceita a luta?

GARGA — Sim! Naturalmente, sem exclusão de golpes.

SHLINK — E não quer saber o motivo?

GARGA — Não quero saber o motivo. Não me importa saber porque o senhor acha necessária esta luta. Com tôda a certeza é um motivo mau. A mim me basta o senhor considerar-se o mais forte.[65]

Na realidade, êsses "golpes proibidos" serão de natureza tôda especial, pois os dois rivais nem mesmo estarão no *ring* quando forem aplicados. O *jiu-jitsu* que o próprio Garga define em dado momento — paródia consciente da "fröhliche Wissenschaft" (gaia ciência) de nitzscheana memória ou pura coincidência? — a "fácil, a alegre arte",[66] desenrola-se, no máximo, à distância, nunca próxima, donde êle poder decretar, em diálogo com a irmã Marie, a derrota de Shlink em têrmos de *ring* quais:

GARGA — Esta luta foi extravagância tal que precisei de tôda Chicago para não ter de continuá-la. Naturalmente é possível que também êle já não pensasse em prosseguir; êle próprio aludiu ao fato de que na sua idade três anos podem valer por trinta. Em consideração a tôdas essas circunstâncias, aniquilei-o, sem mesmo estar presente, com um recurso bastante rude. Além disso, torno-lhe simplesmente impossível ver-me. Êsse último golpe não será discutido entre nós dois. Hoje, em tôdas as esquinas da cidade, os choferes estão vigilantes para que êle não mais apareça no *ring* no momento em que o seu nocaute fôr simplesmente aceito, sem que tenha havido necessidade de um encontro precedente. Chicago "atira a toalha" por êle."[67]

65 Em *Erste Stücke,* cit., I, 212-13.

66 Em *Erste Stücke,* cit., I, 219.

Êsse tom frio e impessoal, que quase desumaniza a vida da metrópole, fazendo-a parecer um choque de fôrças e de indivíduos, não ditado por alguma profunda razão, mas "absurdo" e sem motivo, acaba — no mundo — por assinalar a mesma posição de "objetividade" imparcial em que o autor deliberadamente se coloca, quando transfere tal atitude às personagens do drama e faz dela não a substância de uma relação dialética entre o poeta e a matéria de sua poesia, mas o próprio modo, a "psicologia" dentro da qual aquelas personagens, no decorrer da ação, desenvolvem sua vida física e espiritual. Com isso, porém, a separação entre Brecht e as figuras que se movem nessa "jângal de asfalto" fica gravemente comprometida. Brecht observou que a dialética dessa terceira obra é de natureza puramente idealista:[68] pode-se concordar com êle, em semelhante julgamento autocrítico expresso trinta e cinco anos após a redação de *Im Dickicht der Städte,* no sentido de que idealista foi, no caso particular que nos interessa, a "vontade", a "intenção" do autor, acrescentando, porém, imediatamente a seguir, que o mesmo não se pode dizer da efetivação dessa intenção.

É verdade que essa luta é representada como inconcludente para o indivíduo, como destino que pesa sôbre êle sem que o possa atirá-lo de si; é verdade que Shlink diz a Garga:

Compreendeste que somos companheiros numa ação metafísica. O nosso conhecimento foi breve, por algum tempo foi dominante, o tempo passou muito ràpidamente. As etadas da vida não são as da memória. A conclusão não é o fim, o último episódio não é mais importante que outro qualquer[69];

67 Em *Erste Stücke,* cit., I, 285-86.

68 B. BRECHT, *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke,* cit., pág. 961.

69 Em *Erste Stücke,* cit., I, 290.

mas verdade é, também, que êle próprio, pouco mais adiante, chega a perceber lùcidamente — como já observamos no início — a desesperada solidão em que se enraiza a vida do indivíduo (um elo da cadeia, nem mais nem menos importante do que qualquer outro) na grande cidade moderna, na "jângal de asfalto", isto é: :na sociedade burguesa contemporânea:

> Observei os animais. O amor, calor que brota da aproximação dos corpos, é a única graça que nos foi concedida nas trevas! Mas a união dos orgãos é a única, não anula a desunião da língua. Todavia, êles se unem para gerar sêres que os possam assistir no seu desesperado isolamento. E as gerações olham-se friamente nos olhos. Se apinharem um navio com corpos humanos, a ponto de estourar, haverá tal solidão nêle que todos ficarão gelados. O senhor está me ouvindo, Garga? Sim, o isolamento é tão grande, que não há sequer conflito. A selva! Daí provém a humanidade. Peluda, com maxilares simiescos... bons animais que sabiam viver. Tudo era tão fácil... Dilaceravam-se simplesmente...[70]

Nem Chicago é um fundo anônimo, mas algo vivo, presente, participante da ação — ainda que em surdina — mesmo se tende a desvanecer-se no símbolo genérico da metrópole moderna, "feita de aço e lama":[71]

> Agora Chicago desperta com o grito dos leitores e o rodar dos carros que transportam a carne, com os jornais e o ar fersco da manhã. Seria bom partir; agradável é lavar-se... a água... Agora... um vento forte está soprando na planície onde vivíamos outrora, tenho certeza[72];

Brecht já havia enfrentado êsse tema naquela época, quer na lírica quer no drama ("já se espalha o cheiro da manhã,

70 Em *Erste Stücke,* cit., I, 291-92.

71 Em *Erste Stücke,* I, 264 (eco, talvez, do rimbaudiano "dans les villes la boue m'apparaissait soudainement etc." de *Une saison en enfer;* sôbre a influência de Rimbaud neste trabalho cfr. outra nota mais adiante).

72 Em *Erste Stücke,* cit., I, 238-39.

meu rapaz, a noite desaparece como negra fumaça", diz *Glubb* em *Trommeln in der Nacht*),[73] e o retomará, com analogia de imagens, também em *Der gute Mensch von Sezuan.*[74]

Êsses elementos todos[75] contribuem para fazer da experiência de *Im Dickicht der Städte* uma etapa importante e não suficientemente estudada, a nosso ver, na evolução da poética brechtiana. Aqui o autor reforça, ainda que na forma "idealista" e "mistificada" como se disse, o liame que liga suas diversas personagens ao ambiente social em que se movem, e o reforça atirando de si muitas das escórias românticas e expressionistas bastante visíveis ainda nos primeiros trabalhos, essencializando a estrutura dramática do texto, purificando a linguagem (nesse sentido, *Im Dickicht der Städte* relaciona-se sobretudo com *Baal*). A maior conquista de Brecht com êsse "Versuch ante litteram", reside no estilo do ditado, sêco e preciso, privado quase sempre de deslizes para o sentimental e o romântico, alheio a pasmos expressionistas, antecipador, como foi justamente observado, de soluções próprias da posterior "Neue Sachlichkeit".[76] Êsse estilo, enquanto de um lado representa vigorosa afirmação de racionalidade face ao *Urschrei* e à *Herzensergiessung* romântico-expressionista, que acabara por envolver também a própria estrutura do drama (afirmação, aliás, como se viu, dentro dos moldes de paradoxal e quase grotesco "absurdo"), de outro constitui o germe de nova alternativa, o primeiro e incerto

73 *Tamburi nella notte,* em *Teatro espressionista tedesco,* cit., p. 394.

74 Cfr. *Spectaculum,* Berlim, 1956, pág. 32.

75 O próprio Brecht, citando as "fontes" a que recorreu, lembra *Une saison en enfer,* de Rimbaud, o romance de J. JENSEN, *Das Rad,* ambientado em Chicago, e "uma coletânea de cartas cujo título já não me lembro: as cartas tinham um tom frio, definitivo, quase de testamento" (*Bei Durchsicht meiner ersten Stücke,* cit., pág. 962). No que se refere a Rimbaud (que Brecht cita também em *Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen,* 1937), a sua influência é perceptível desde as combinações verbais de *Baal* (como observou justamente SCHUMACHER, op. cit., pág. 39). Em *Im Dickicht der Städte,* logo na cena inicial (a biblioteca circulante de Maynes), Brecht cita também textualmente o poeta francês, pondo a passagem entre aspas (*Erste Stücke,* cit. I, 207: daí nasceu a acusação de plágio, por parte de Kerr.

76 Cfr. E. SCHUMACHER, *Die ersten dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933,* cit. pág. 75.

núcleo — ainda ligado por ambígua simbiose à matriz expressionista — do futuro "teatro épico", da futura "narração no palco": antecipação criadora dramatológica, como *Leben Eduards des Zweiten von England* é dela a antecipação prática no espetáculo.

O caráter "experimental" da reelaboração brechtiana da peça *Eduardo II*, de Marlowe, feita em 1923 e representada em Munique em 1924, passou despercebida para grande parte da crítica não apenas italiana (desde que, em 1925, Leonello Vincenti a julgou "uma orgia de abjeções e dores acumuladas com insaciável sadismo")[77] como também alemã.[78] A tragédia marloweana chegara a Brecht quando, em 1922, foi encarregado pelos "Kammerspiele "de Munique da encenação de *Macbeth*, de Shakespeare. Entretanto, êle preferiu a tradução e adaptação do tôrvo e sanguinário drama de Marlowe, realizada com a colaboração de Lion Feuchtwanger, um dos primeiros escritores a intuir o gênio do jovem poeta. Aliás, Brecht o procurara em 1919 para que opinasse sôbre *Spartakus*, redação original de *Trommeln in der Nacht*. Nessa polêmica emerge em primeiro lugar o desejo de romper decididamente com o tradicional e canônico estilo de encenação shakespereano dos "Hoftheater", já cristalizado em rotina tôda ela de um *pathos* vazio, estufado, declamatório — onde o férvido e descontrolado fermentar da poesia humana de Shakespeare encontrava comedida e "mediocre" colocação num quadro de harmoniosa e requintada limpeza.[79] Em *Leben Eduards des Zweiten von England*, ao invés, a elevação da linguagem elisabetana parece reencontrar substância e vigor no encontro com a "popular" e robusta vitalidade de algumas cenas de *Baal*. Além disso, aproximar-se do teatro elisabetano, de sua

77 L. VINCENTI, *Il teatro tedesco del Novecento*, cit., pág. 31.

78 Cfr. W. HAAS, *Bert Brecht*, cit. pág. 31.

79 Cfr. a propósito, as considerações posteriores em "Einschüchterung durch die Klassizität", em *Sinn und Form*, a.VI (1954), ns. 5-6, e em *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, cit., págs. 124 e segs. (em italiano: *Due osservazioni sulla pratica del teatro*, vers. e note de P. Chiarini, em *Arena*, a.III, 1955, ns. 8-9, págs. 42 e segs.).

forma "aberta", é outro passo em direção à conquista daquela nova dimensão teatral que será o "teatro épico", tendente a captar não mais apenas os pontos nevrálgicos de uma questão, mas — para usar um têrmo hegeliano, recentemente retomado por Lukács na definição de romance[80] — a "totalidade dos objetos", os nexos sociais, os complexos de fôrças.

Do ponto de vista do estilo, *Leben Eduards des Zweiten* constitui uma experiência quase que exclusivamente formal, no sentido da busca de uma linguagem teatral mais aderente, que faz render inteligentemente a prova da linguagem verdadeiramente enxuta e concisa de *Im Dickicht der Städte*. Uma confrontação ainda que rápida entre o original marloweano e o nôvo texto, salientando a limpeza e a ordem que no complexo emaranhado de sanguinolentas questões pintadas numa língua "bárbara" e colorida conseguiu realizar a mão perita e inteligente de Brecht, leva a compreender claramente que o mesmo não seria possível sem aquêle precioso e importante antecedente: Brecht poda, desbasta, reorganiza,[81] conferindo medida humana também às tôrvas e violentas paixões que animam suas personagens.

Mas, se *Leben Eduards des Zweiten von England* constitui para Brecht precioso treino para a conquista de uma linguagem densa e enxuta (a capacidade de condensar e tornar excepcionalmente moderno um estilo diferente e distante do seu, nós a encontraremos também, intacta, a seguir, quer porque nos restitui em nova e originalíssima forma *Antígone*, de Sófocles, na versão de Hölderlin, quer porque nos restitui o *Hofmeister* de Lenz), ainda mais importante, para a gênese da concepção brechtiana do espetáculo, foi a encenação que o próprio autor teve a seu cargo, para os "Kammerspiele" de Munique. Num pequeno artigo intitulado "Toller und Brecht" escrito na década de 1920, Herbert Jhering salienta o poder criador de Brecht justamente num texto como aquêle, que mais do que os outros era considerado reelaboração, isto é: aprovação do jovem autor e teatrólogo nas funções de diretor e *metteur en scène*. "A produtividade de um poeta" — escreve êle — "reconhece-se, entre outras coisas, pelas suas relações

80 Cfr. G. LUKÁCS, *Der historische Roman*, Berlim, 1955.

81 Cfr. I. MAIONE, *op. cit.*, pág. 231.

com temas antigos." Werfel "inventa" em *Schweiger* uma trama "que jamais existiu", permanecendo, todavia, em cada passagem, epigonal. Brecht inflama-se em *Eduardo II*, de Marlowe, e a cada passagem revela-se criador".[82]. Fato é que a reelaboração brechtiana do texto de Marlowe parece, justamente a Jhering, naquela mesma época, sinal sintomático de verdadeira revolução dos valôres teatrais que o dramaturgo de Augusta estava realizando com clareza e consciência de perspectivas. Por isso, naquele importante panfleto que é o opúsculo *Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?* (1929) êle individualiza — na adaptação de *Eduardo II* e sobretudo na sua encenação em Munique, dirigida pelo próprio Brecht — os germes, em matéria de espetáculo, da futura teoria do "teatro épico". "O eixo e o movimento do espetáculo clássico" — observa a propósito Jhering — "foi a representação de *Eduardo II*, de Brecht, em Munique. Teve-se aí um exemplo de como uma obra antiga (neste caso, de Marlowe) pode ser reelaborada dramàticamente, esfriando-a; como se pode aproximá-la, afastando-a. Deu-se um exemplo de como representá-la no palco..." Ali estavam, afinal, através dos prólogos e dos entreatos que dispunham o público à participação crítica e destacada, os primeiros indícios do futuro teatro épico, a busca de um nôvo estilo. "Brecht" — conclui Jhering — "procurou resolver o problema formal da representação clássica; Piscator, o do conteúdo."[83]

Erwin Piscator, com quem Brecht colaborou durante algum tempo em 1927-28, tinha aparentemente resolvido o problema da representação de textos clássicos do repertório mundial, transformando-os substancialmente em outras tantas oportunidades para inovações do tipo formalista. Em seu livro *Das politische Theater,* publicado em Berlim em 1929 e típico dessa atitude largamente difundida também na cultura alemã da esquerda, êle formula de modo claro e perspícuo os princípios fundamentais dessa renovação formalista: "O diretor não

82 H. JHERING, *Die Zwanziger Jahre,* Berlim, 1948, pág. 117.

83 H. JHERING, *Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?,* Berlim, 1929 (agora em *Die Zwanziger Jahre,* cit., págs. 165 e segs. 172). Segundo Willett "Piscator's 'epic' methods are foreshadowed in Edward II" (op. cit., pág. 124).

pode ser simples "servo do texto", porque êsse texto não é algo rígido e definitivo, mas, uma vez inserido no mundo, cresce com o tempo, adquire certo verniz e assimila novos conteúdos de consciência. Assim nasce para o diretor a tarefa de encontrar o ponto de vista pelo qual poderá trazer à luz as raízes da criação dramática. Êsse ponto de vista não pode ser excogitado e escolhido por prazer: sòmente na medida em que se sentir servidor e expositor do próprio tempo, o diretor conseguirá fixar o ponto de vista que êle tem em comum com as fôrças decisivas e determinantes da essência da época".[84] A essa maneira de compreender a relação entre a consciência contemporânea e a grande tradição clássica, Brecht opôs outra radicalmente diversa, em que a germinação de novas formas, de novas técnicas, a renovação de estrutura, isto é: da arte dramática, coincide com a descoberta da verdadeira originalidade daquela tradição, restituída à sua função real, reconstituída em seus contornos originais *històricamente* exatos. Por isso, em se tratando de Brecht, nunca se pode falar de pioneirismo; por isso, seus recursos, sempre novos, têm a robustez e a experimentada solidez artesanal de longo e complexo mister, cujas raízes estão muito distantes, não apenas no espaço como também no tempo; por isso, seus "empréstimos" do teatro oriental (chinês sobretudo) não podem ser colocados no mesmo plano dos fenômenos superficiais de exotismo, que de modo particular entre 1920 e 1930 contribuíram para colorir tão intensamente o quadro da arte ocidental (nem no plano, certamente muito poético e delicado, do *Kreidekreis* de Klabund): de fato, êles se inserem num contexto, num esfôrço de síntese teatral que abrange a dramaturgia elisabetana e a técnica "narrativa" da cena medieval, sem perder de vista, mesmo no ardor de contínua e acesa polêmica, algumas conquistas capitais da poesia clássica e aristotélica. "Quando nos dispomos a levar à cena uma obra clássica — escreveu Brecht em 1954 — ... devemos olhá-la com olhos novos e não podemos ater-nos à maneira "gasta" e "habitual" com que uma burguesia em decomposição nô-la acondicionou no teatro. Não devemos, também, propender para "inovações" meramente formais, exteriores, estranhas à obra.

84 E. PISCATOR, *Das politische Theater,* cit., pág. 90.

Devemos fazer vir à tona o conteúdo originário ideal da obra, compreender o seu significado nacional e o internacional, e com êsse fim estudar a situação histórica na época em que a obra surgiu, bem como a posição e as características específicas de seu autor".[85]

O intersêse de Brecht para com os problemas teatrais é, pois, desde o início, eminentemente "lingüístico", isto é: interêsse dirigido para os problemas da técnica e do discurso dramático, não enquanto modelos exteriores e formalistas de comunicação, mas enquanto busca de substancial e profundo equilíbrio entre "sinal" e "significado", de uma semântica plenamente aderente ao mundo ideal de que se faz portadora. Mas a pesquisa "lingüística", se quiser ser concreta, tem de partir do dado material existente, não pode deixar de pressupor a língua, o material léxico como ponto de partida. Donde, se muito freqüentemente Brecht foi considerado originalíssimo criador *ex nihilo,* na realidade ninguém mais do que êle foi determinado, no próprio ofício de escritor, pelo material existente, pelo dado lingüístico concreto, isto é: pela literatura, e em particular a literatura dramática, que o tinha precedido. Talvez nenhuma de suas obras seja plena e livre invenção, mas "re-leitura" de outras obras, "citação" das mesmas num contexto que tende a restituir-lhes tôda a complexa riqueza semântica, confronto com situações novas, que servem para experimentar sua íntima consistência.

Dêsse ponto de vista, *Leben Eduards des Zweiten von England* é o começo de longa e frutífera série de experiências.

7. No quadro dêsse período caracterizado por ensaios e tentativas em direções diversas, colocam-se também quatro atos-únicos escritos no começo da década de 1920, e dos quais um apenas, *Die Hochzeit,* recebeu o batismo do palco, no "Schauspielhaus de Frankfurt-am-Main, em 1926, enquanto os outros três — *Der Bettler oder der tote Hund, Er treibt einen Teufel aus* e *Lux in tenebris* — jamais foram represen-

85 B. BRECHT, *Due osservazioni sulla pratica del teatro,* cit.

tados ou impressos.[86] Com relação a êstes últimos, de *Lux in tenebris* já falamos amplamente no primeiro capítulo dêste livro. *Er treibt einen Teufel aus* é um pequeno fragmento,[87] cuja ação se desenrola em ambiente rústico, entre personagens tradicionais da farsa camponesa, com o velho casal de camponeses, a filha que cuida do estábulo e namora o peão. Até mesmo a situação é típica, com os dois jovens refugiando-se no telhado para escaparem à ira do pai da môça. A comicidade e drasticidade do texto é confiada sobretudo à acentuação da mímica do diálogo e às possibilidades de improvisação dos atôres, nesse âmbito, estando naturalmente relacionados com as experiências do grande cômico de Munique, Karl Valentin, e do "teatro popular" de Konrad Dreher. Outro ato-único, sem título, inserido no original datilografado que encerra os três já citados, caracteriza-se por análogo fundo boccacciano, embora o ambiente escolhido já não seja mais o do campo, mas o do mar, dos pescadores. Em *Der Bettler oder der tote Hund,* através da contraposição dos dois protagonistas, o rei e o mendigo, transparece, num diálogo alógico e bizarro, o ódio dos pobres pelo mundo dos ricos. Por fim, *Die Hochzeit,* composto por Brecht em colaboração com Peter Suhrkamp, apresenta-nos em pinceladas grotescas um jantar de núpcias na pequena burguesia, e as situações paradoxais a que dá lugar.

Trata-se, em geral, de "estudos dramáticos" que não constituem pontos sólidos da produção teatral de Brecht, como acontece com os textos precedentemente examinados, mas apenas exercícios com a finalidade de aperfeiçoar os instrumentos de trabalho. *Lux in tenebris* faz exceção, mas de sua importância ideológica já se falou convenientemente.

8. O período que chamaremos o da "dissipação" brechtiana, imparcialmente dividido entre o rigoroso e discliplinado

86 Schumacher teve oportunidade de ver os originais datilografados, e num capítulo de seu livro analisa-os bastante pormenorizadamente, citando mesmo algumas passagens dos mesmos (op. cit., págs. 93-9). Um breve resumo dos textos em questão encontra-se também no volume de J. WILLETT, *The Theater of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects,* cit., pág. 26.

87 Compreende 19 páginas datilografadas.

estudo da técnica dramática e as sugestões de uma boêmia literária mais caprichosa e brilhante, culmina com dois trabalhos de caráter musical: o "Singspiel" *Mahagonny* (levado à cena em Baden-Baden, em 1927; revisto em 1928-29 e reapresentado com o nome *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* em Leipzig, em 1930) e a celebérrima *Dreigroschenoper* (representada em Berlim em 1928), que tornou o autor repentinamente famoso em tôda a Europa. "Mahagonny é uma cidade imaginária, onde os bens oferecidos pela sociedade são livres e estão à disposição de todos; os homens, porém, nela vivem atormentados e infelizes, esperando ser redimidos ou, pelo menos, destruídos, porque tudo que têm para nada lhes serve, não dá sentido, finalidade à vida dêles."[88] Por outro lado, em *Dreigroschenoper,* Brecht repete a *Beggar's Opera* do inglês John Gay, sobrecarregando-a de modernos e mordazes significados polêmicos. Em ambos os casos, trata-se de uma fase intermediária na evolução poética de Brecht, e, certamente, não de seus trabalhos mais felizes, a despeito da imensa popularidade que ainda hoje os acompanha: dramàticamente fracos, devem o sucesso sobretudo à plenitude emotiva das famosas *songs,* ràpidamente difundidas por todo o mundo, bem como em virtude da simplificada instrumentação musical de Kurt Weill. Talvez seja útil notarmos que, a par da escolha calculada e sábia do "patético" mundo subalterno (é estranho ter-se podido falar de Brecht como "poeta de instinto, saído repentinamente da consciência popular"),[89] já estejam certamente presentes, aí, os princípios de uma nova dramatologia, aliás amplamente teorizados nas notas que acompanham ambos os textos.

Em *Mahagonny* e *Dreigroschenoper,* a "dissipação" de Brecht se acende em último e soberbo fogo de artifício. O manipulador de textos alheios, que aí são sobretudo as baladas de Villon e os versos de Kipling, o hábil dramaturgo que sabe misturar numa só massa ingredientes díspares e terminar sempre num original e saboroso *pastiche,* aprofunda seus recursos técnicos, a reserva de seus mais geniais expedientes, e aciona as mais independentes alavancas de sua capacidade inventiva. Ao mesmo tempo, porém, dá a mão ao irônico satírico da sociedade burguesa e capitalista de maneiras tão perfeitas e homogêneas que é difícil dizer se a atitude polêmicamente crítica de Brecht é o ponto de que êle partiu ou o ponto a que chegou, na busca de matéria que oferecesse mais do que outras à sua *musical-comedy* a "pimenta" do escândalo e da descarada agressividade.

Todavia, certo é que nessas duas obras se consome pela última vez grande parte do mundo poético do jovem Brecht e de seus meios expressivos: um mundo menor, feito de *outsiders,* de trapaceiros, traficantes, prostitutas, românticamente e ao mesmo tempo cìnicamente ilustrado com as quadrinhas de um cantador ambulante, onde se concentra a saborosa e robusta componente popular do gôsto brechtiano, orquestrada no rápido e envolvente ritmo da balada. Todo um mundo que, sem dúvida, emergirá novamente na última fase de sua produção dramática, depois do ascético e puro tirocínio do teatro didático, embora com função diversa, e caracterização social muito mais marcada. O ambiente da malandragem e dos *gangsters* outra vez, é certo, mas simbolizando o regime hitlerista; outra vez a prostituta, Shen Te, mas para dizer que, talvez, sòmente nela se poderia buscar aquela alma boa que o regime capitalista não consegue produzir e conservar; inda uma vez, por fim, uma figura de parasita que se alimenta dos piores males da humanidade, a Mãe Coragem, mas vista como trágico emblema de um mundo em que a mesma mão que nos oferece ajuda brande a espada que sega a vida de nossos filhos.

Nessa continuidade, que é também renovação, reside o sinal mais desconcertante da obra de Brecht. *Mahagonny* e *Dreigroschenoper* encerram uma fase dessa obra e já apresentam os germes dos futuros desenvolvimentos; são, em outras palavras, frutos maduros e opulentos, mas de uma estação transitória, que se dirige ràpidamente ao fim.

9. O elemento nôvo em *Dreigroschenoper* e *Mahagonny* é um Brecht já senhor de todos os instrumentos da ficção cênica, a ponto de poder usá-los em sentido irônico e parodístico, nas confrontações com gêneros dramáticos tradicio-

88 V. PANDOLFI, *Spettacolo del secolo,* Pisa, 1953, pág. 373.

89 L. ROGNONI, *Espressionismo e dodecafonia,* Torino, 1954, pág. 89.

nais. O característico "espírito de contradição" brechtiano esgotou ao extremo tôdas as possibilidades e conclui colocando em questão a própria validade das formas nas quais, por vêzes, se manifesta. Há nessa atitude um coeficiente polêmico que investe diretamente contra tôda uma concepção de cultura — a burguesa — e, mais além, contra a própria concepção de sociedade, assim como foi se configurando no período do capitalismo avançado. Mais um passo, e Brecht recusará com gesto radical — poder-se-ia dizer definitivo — as estruturas tradicionais da dramaturgia clássica, a arte que, de acôrdo com as suas afirmações, degradou-se até mera "degustação culinária". Em *Dreigroschenoper* e em *Mahagonny*, porém, êle ainda não dá êsse passo: sua teoria sobrepuja, do ponto de vista da evolução ideológica e da consciência crítica, a *praxis* poética, da mesma forma que, alguns anos mais tarde, superada a fase meramente escolástica de um rigoroso teatro político-didático, procurará por todos os meios reconquistar para a cristalina maturidade da consciência intelectual um espaço poèticamente mais articulado, uma dimensão estética mais profunda e, portanto, mais humana.

Desde êsse momento, e em medida notàvelmente maior com relação ao passado, Brecht é ao mesmo tempo escritor e homem de teatro, que constrói suas "peças" não para simples leitura, mas, em primeiro lugar, com vistas à representação e, não raramente, também aos atôres que a levarão a cabo. Isso faz, naturalmente, com que uma parte da sugestão poética de seus trabalhos se perca na mera leitura, confiada como fica ao jôgo de muitos elementos alusivos e visuais, que sòmente no palco podem harmonizar-se, combinar-se numa função exemplar. Êle próprio, em observações sôbre *Dreigroschenoper*, salientava ser objetivo a perseguir-se ativamente a transformação mais ampla possível dos leitores em "técnicos", porquanto era obra destinada exclusivamente ao teatro e se dirigiria, assim, mais ao técnico que ao amador.[90] Por outro lado, é provável que a simples leitura dos escritos teóricos de Brecht, sem o contrôle eficiente da tradução prática no palco,

[90] B. BRECHT, *Anmerkungen zur 'Dreigroschenoper'*, em *Stücke*, III ('Stucke fur das Theater am Schiffbauerdamm', I), Berlin und Frankfurt-am-Main, 1955, pág. 141.

possa induzir o mais aguerrido crítico, a par do mais simples espectador e do homem de gôsto, a alguma perplexidade, da qual não nos salvaria, pelo que ficou dito, nem mesmo a ajuda do mais alentado dos brancos volumes dos *Versuche* brechtianos, que o poeta de *Dreigroschenoper*, com a constância tìpicamente artesanal que nos almães, tão freqüentemente, se alia a uma refinada cultura e viva sensibilidade, lançava anualmente de seu *atelier* berlinense para o mundo.

Assim, pois, as formulações teóricas e a produção criadora de Brecht devem ser compreendidas como dois têrmos de um mesmo problema, os dois fins de um mesmo ato, que não devem ser separados, se não se quiser perder a possibilidade de compreender a ambos.

Há mais, porém. A exigência de racionalidade, de concretização, sempre presente na obra de Brecht, não podia deixar de conduzi-lo à polêmica direta contra tôdas as formas de irracionalismo da literatura alemã contemporânea, contra o uso que as mesmas faziam dos diversos gêneros literários, enfim, contra as características estruturais dêsses mesmos gêneros. Enquanto Thomas Mann chegava a concluir que em questão de estilo só conhecia, afinal, pode-se dizer, a paródia (e o demonstrava com os quatro romances de José), Brecht, de seu lado, formulava uma "tese" muito semelhante, escrevendo *Mahagonny* — paródia da obra — e observava a propósito: "A obra *Mahagonny*, por mais gastronômica que seja — tão gastronômica quanto convém a uma obra — já comporta como função a modificação da sociedade; justamente porque coloca em questão o "gastronomismo", porque ataca a sociedade que tem necessidade de semelhantes obras. Ela ainda está, por assim dizer, sòlidamente assentada no velho galho, mas (por distração ou remorso) começa, pelo menos, a serrá-lo devagarinho".[91] A ironia-paródia, em outros têrmos, é um dos meios, também estilísticos, através dos quais chega êle à polêmica do nôvo com o velho, porquanto a atitude de parodista é veículo de suma importância da "pedagogia" brechtiana, como veremos nos capítulos seguintes.

Êsse processo de construção do estilo dramático em contraposição com os tradicionais comporta naturalmente maior

[91] Versão italiana em *Teatro*, vol. I, cit., pág. 157.

aproveitamento do material literário existente (clássico e contemporâneo) para a *montagem por contraste*. Em *Dreigroschenoper*, por exemplo, é evidente o esfôrço no sentido de conferir nova vitalidade e existência autônoma a experiências artísticas já consumadas, desvinculando-as do contexto em que tinham sido enquadradas e inserindo-as num nôvo organismo, isto é: transformando-as, sob certo ponto de vista, radicalmente. Assim, Brecht fende a densidade do drama tradicional, desarticula-o e o recompõe de acôrdo com o jôgo mais livre das partes, dos estilos, dos elementos que concorrem para a sua realização. Nessa fase particular de sua produção, o drama de Brecht jamais é unívoco, mas, antes, multiforme, adere à situação imediata que enfrenta, está ligado sobretudo à cena, mais que à tese, mesmo tendo sempre presente a situação final, o desenlace para o qual converge. Com *Dreigroschenoper* e *Mahagonny*, Brecht atinge, talvez, o limite extremo de liberdade dramatológica, leva às conseqüências mais radicais a "forma aberta" do drama, transferindo para o âmbito do teatro de prosa a estrutura, tìpicamente moderna, da ópera de números. As cenas sucedem-se com acentuada autonomia, com própria, original e resoluta tensão interior, a ponto de o autor poder permitir-se, no fim do trabalho, o escárneo de um *happy end*.

Um cantador, durante a feira anual do bairro londrino de Soho, ao som de um realejo, assim esclarecia ao público a "Verdadeira história de Mackie Messer", o temido cabeça da "gang" daquela cidade:

O tubarão os seus dentes
A cada um os faz ver.
De Mackeath é o punhal,
Mas quem jamais vai saber?

Mata ao homem o tubarão
E o sangue logo aparece.
Mackie tem luvas nas mãos
Nenhum sinal permanece.

No Tâmisa, quanta gente
Cai e não mais se ergue.

Não é peste nem é cólera.
Seu caminho Mackeath prossegue.

Em linda manhã azul
Um morto no Strand jaz.
Alguém trata de sumir.
Mackie Messer não será?

Schmul Mayer um dia desaparece,
E com êle outros ricos.
Mackie embolsa o dinheiro dêles
Mas ninguém pode testemunhar.

Jenny Towler foi achada
Com um punhal no coração,
Mackie Messer vai passear:
Que lhe importa essa questão?

E Alfonso Glite, o almocreve
Que um belo dia eclipsou-se?
Quem lá sabe mais que dos outros?
Mackie Messer por certo é que não.

E o incêndio onde um velho
Com seis crianças morreu.
Na multidão está Mackie, que
Passar por ali aconteceu...

E a jovem viuvinha
(O seu nome todos sabem)
Raptada ao despertar,
Mackie, aonde foi parar?[92]

Mas, no fim da peça e das muitas patifarias de Mackie Messer, eis outra personagem, Peachum, dirigindo-se ao público para deixá-lo ainda mais surprêso:

Público estimado. O momento chegou
Em que o senhor Mackeath deve ser enforcado.

[92] *Ibid.*, págs. 161-62.

Jamais alguém por menos se safou
Em tôda a cristandade.

Mas, para que não venham a pensar
Que nossa é a culpa do seu mal,
Já não mais o faremos enforcar
E imaginamos bem outro final.

Assim, pelo menos, numa obra,
O direito à piedade cederá.
E para a nossa boa vontade comprovar,
O emissário real acaba de chegar.[93]

O irônico final "à la Griffith" sanciona adequadamente a intenção crítico-parodística de Brecht, assim como também se manifesta em *Mahagonny*, a "cidade imaginária onde os bens que a sociedade oferece são livres e estão à disposição de todos, mas os homens nela vivem em atormentada infelicidade, na expectativa de serem redimidos ou, pelos menos, destruidos, porque tudo que podem ter de nada lhes serve, não dá uma finalidade às suas vidas" (Pandolfi):

Esta Mahagonny tôda existe
Porque o mundo é assim tão sujo,
Não há serenidade,
Nem concórdia,
Nem nunca existe alguém
Que te dê a mão.[94]

"Deixa" importante a última, porque justamente o tema do "socorro", da ajuda que o semelhante dá (ou não dá, na maioria das vêzes) ao seu semelhante, aqui referido pela primeira vez, tornar-se-á, a partir de *Badener Lehrstück vom Einverständnis*, um motivo central da problemática brechtiana, constantemente variado, até as últimas obras.

Mas, como íamos dizendo, *Mahagonny* e *Dreigroschenoper* concluem o período da "dissipação" de Brecht. Històricamente, a sua importância é sobretudo "técnica", enquanto

93 *Ibid.*, págs. 267-68.
94 *Ibid.*, pág. 143.

incentivam a elaboração da teoria do "teatro épico" (do qual nos ocuparemos em capítulo especial) em equidistância quer da estética tardo-romântica e wagneriana de um Strauss ou de um Krenek, intérpretes de uma *Weltanschauung*, "que não prestando para mais nada, é vendida como meio de prazer", quer da muito recente *Gebrauchsmusik* ou música de gôsto neo-objetivo, a qual "usa o profano da mesma forma que se *usa* uma mulher". Qual, de fato, a característica específica das duas obras brechtianas? Também elas se atêm ao conceito tradicional e "gastronômico" da ópera, porquanto na sociedade atual é, por assim dizer, impossível "fazer abstração" da velha ópera. Suas ilusões desempenham funções de interêsse social. A ebriedade é indispensável, nada há que possa substituí-la. Em nenhum outro lugar, afora a ópera, o homem tem a oportunidade de permanecer um homem! Tôdas as funções de sua inteligência estão de há muito reduzidas às poucas que servem sua temerosa desconfiança, sua luta para esmagar o próximo, seus cálculos egoístas". Mas, lá onde tencionava neutralizar o elemento racional (o texto poético) mediante a dimensão irracional da música, desembocando numa espécie de mágica hipnose que do palco se difundia pelo público, indo terminar naquela "obra de conjunto" onde "cada um dos elementos deve ser igualmente degradado, porquanto cada um pode constituir-se apenas numa "deixa" para o outro"; eis que a "irrupção dos métodos do teatro épico na ópera tem por maior conseqüência uma radical *separação dos elementos*".[95] Donde Brecht poder conscientemente convidar "tôdas as artes irmãs da arte dramática a não criar uma obra de arte total, em que se realizem perdendo-se, mas a contribuir, cada qual a seu modo e em colaboração com a primeira, na emprêsa comum: a relação recíproca será, então, de mútua *alienação*".

Assim, no umbral de nôvo e original período de sua fase poética, Brecht concluia a sua *bohème* literária lançando o programa da nova arte anti-romântica e racionalista. Fazia-o demolindo por dentro o mito do *Gesamtkunstwerk* wagneriano reavivado (com as mais diversas intenções, deve-se acres-

95 *Ibid.*, pág. 150 e segs.

centar) alguns anos antes pelos expressionistas,[96] sem, contudo, por outro lado, cair nos perigos de uma funcionalidade compreendida estreitamente. Permanecendo ainda sòlidamente sentado no velho galho, sim, mas começando a "serrá-lo devagarinho".

[96] Sôbre êsse ponto, tomo a liberdade de recomendar a leitura de L. MITTNER, *Primo Novecento tedesco*, Venezia, 1955 e de minha monografia *Il teatro tedesco espressionista*, Bologna, 1959.

3

Gênese da dramaturgia e da teoria do espetáculo. Do teatro épico ao teatro dialético.

É INCONTESTÁVEL que no ponto de vista comum dos homens de cultura, o nome de Bertolt Brecht seja sinônimo de "antiteatro", represente uma tendência (segundo uns mais geral, segundo outros personalíssima) para recusar uma tradição dramatológica secular e, por isso, "clássica", que demonstrou ser singularmente inadaptada para acolher em suas delicadas estruturas uma evidência muito pesada de conteúdos imediatos e atuais não assimilados e, talvez, nem mesmo assimiláveis. Mais ou menos à meia voz, reprova-se em Brecht ter dobrado tão glorioso e ilustre gênero literário — o que de Aristóteles a Lessing aparecera como o máximo da expressão poética, a coroação de uma escala de valôres estéticos que se verificavam, precisamente, em suas leis imutáveis — a fins "ilícitos", a secretas distorções e violências ideológicas, re-

baixando-o "ditatorialmente" a mero instrumento a serviço de inflexíveis razões extra-estéticas.[1]

O que acabamos de dizer, se verídico de modo geral, é válido particularmente para a nossa cultura, e parte, por acréscimo, de uma imagem deformada que se tem do "fenômeno Brecht", de inexata e não pertinente colocação no panorama da cultura alemã desta metade de século, enfim de uma noção "metafísica" — desligada dos nexos com os esforços análogos ou semelhantes que se realizavam na década de 1920, na Alemanha — do que é a substância original da poética brechtiana.

Essas, pois, as três "dificuldades" para quem, na Itália, escreve sôbre Bertolt Brecht, as quais desejamos ter sempre presentes, como ponto de referência concreto, para desembaraçar a complicada meada de teses e teoremas sôbre a literatura dramática e o espetáculo, acrescidos à *praxis* teatral, do escritor de Augusta. Acrescidos, justamente, num lento processo de elaboração, e não surgidos de repente, do espírito de Brecht, como Minerva do cérebro de Júpiter, o que, aliás, costuma ser esquecido pelos críticos italianos, empenhados em isolar e levar ao absurdo uma parte ou uma afirmação isolada da poética brechtiana, mais do que tentar apreciá-las na complexa e orgânica circulação ideal, no movimento que é a transformação e superação contínuas das posições iniciais.[2] Nós, entretanto, tencionamos manter-nos fiéis a essa circunstância histórica, nas páginas que se seguem.

1 N. CHIAROMONTE intitulou precisamente *Il sergente Brecht,* sua apreciação sôbre a edição italiana de *Mutter Courage,* levada à cena no Teatro dei Satiri, em Roma, por L. Lucignani (no semanário *Il Mondo,* 25-5-1954). Em argumentações "políticas" similares insistiram também, entre outros, H. LUTHY, "Du pauvre Bertolt Brecht", em *Preuves,* III, 1953, fasc. 25.º, págs. 30-43; C. HOHOFF, "Bert Brecht nel cerchio di gesso", em *Lo Spettatore italiano,* a.IX (1956), n.º 3, págs. 116-20; além de W. HAAS, *Bert Brecht, cit.* Para uma confrontação definitiva dessas estéreis e anticientíficas posições ver R. B., "La critica brechtiana", em *Ragionamenti,* a.II (1956), n.º 7, págs. 124-6.

2 Ver, por exemplo, N. DI FEDE, "La drammaturgia di Brecht", em *Drammaturgia,* a.V (1958), n.s., n.º 1, págs. 125-39 (e, do mesmo: "Il teatro di Bertolt Brecht", I, em *Humanitas,* a.XIV (1959), n.º 2, págs. 126-37 e II, ib., n.º 3, págs. 202-215). Para as tentativas de

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES 9542

2. "Os métodos de Brecht" — escreveu certa vez o crítico americano Eric Bentley — "são freqüentemente, senão sempre, um retôrno a tradições mais antigas, saltando por sôbre a moderna dramatologia."[3]

A afirmação é exata em sua primeira parte, mas não o é, a nosso ver, na segunda. De fato, o próprio Bentley indica, no mesmo contexto, pelo menos dois exemplos de "teatro épico" contemporâneo, e o primeiro, aliás, completamente anterior à atividade teatral de Brecht: Karl Kraus e Erwin Piscator. Dois exemplos, além do mais, de particular relevância, se se levar em consideração que o escritor de Augusta manteve relações de amizade e colaboração as mais estreitas tanto com um como com outro. De Kraus, o jovem Brecht, em suas primeiras experiências dramáticas, deve ter tido em mãos sobretudo a "Akt-Ausgabe" dos *Letzte Tage der Menschheit,* de 1919: obra de proporções muito amplas ("a duração dêsse drama — adverte o autor — em têrmos terrenos prolongar-se-ia por dez noites. A sua representação foi idealizada para um teatro de Marte. Os espaços teatrais do nosso planêta não a poderiam conter"[4]), que oferecia singular e inimitável exemplo de cruzamento de gêneros diversos. Raciocinando com base em definições e na casuística dêsses gêneros, difícil emprêsa seria colocar *Die letzten Tage der Menschheit* sob reconhecido expoente, tal a repugnância de sua forma por uma classificação precisa. Aí, ora nos encontramos face aos tons e moldes do mistério medieval, com suas incríveis cronologias, ora em plena atmosfera de *cabaret* berlinense ou muniquense, ou, ainda, torna a dominar o sabor da pura paró-

avaliação "genética" realizadas na Alemanha, cfr. além de SCHUMACHER, *op. cit.,* págs. 125-210, W. HECHT, *Die Entwick-lung von Brechts Theorie des epischen Theaters 1918-1933,* 'Beilage' ns. 9 e 10 em *Theater der Zeit,* 1958, fasc. 12 e 1959, fasc. 3.

3 E. BENTLEY, "The Stagecraft of Brecht", em *In Search of Theatre,* cit., pág. 157.

4 Palavras extraídas da Nota Prévia do autor aos *Letzte Tage der Menschheit;* a versão encontra-se em V. PANDOLFI, *Spettacolo del secolo,* Pisa, 1953, págs. 304-5, em *Teatro espressionista tedesco,* cit., págs. 277-78. Sôbre as relações entre Kraus e Brecht, além do material bibliográfico já citado, cfr. W. KRAFT, *Karl Kraus. Beiträge zum Verständnis seines Werkes,* Salzburg, 1956, que salienta sobretudo o débito do jovem Brecht para com o crítico austríaco (pág. 195).

dia literária e cultural isenta de quelquer molde dramático, como no exórdio de *Nibelungelied*. Devendo de alguma forma definir a obra, poderemos dizê-la uma "revista", no sentido que se pode atribuir a essa palavra, quando falamos, por exemplo da "Noite clássica de Valpurgis" no *Faust* goetheano e do caráter barroco a êle conexo. Porque os gestos de gôsto barroco não faltam, principalmente no final do drama de Kraus, que visa a atingir tons mais profundos, aproximando o trágico do grotesco (como é o caso da "Dança das hienas" ao redor dos cadáveres dos soldados esparsos pelo campo de batalha): nem é para admirar, se pensarmos apenas no culto da tradição nacional que Kraus cultivava e que num dos seus importantíssimos "filões" — o popular — era justamente barroca.

Mas, assim falando, já individualizamos alguns elementos significativos que se transformarão em motivo de honra, com a maior consciência teórica, para a dramatologia brechtiana: a estrutura "aberta" da "fábula" em sua base técnica, a dimensão barroca de certos gestos e contrastes propositais, a mistura do trágico com o humorístico (Herbert Jhering, apreciando em 1928 a primeira representação de *Dreigroschenoper* no "Theater am Schiffbauerdamm", de Berlim, salientava a tradição teatral em que, apesar de tudo, Brecht se inseria por alguns aspectos, e que no caso específico chamava-se Nestroy, próximo ao italiano pelo gôsto para com a farsa grotesca, a eliminação dos limites entre "Humour" e "Tragik", em Brecht também intimamente ligado com a forma dramática desembaraçada e aberta, que em *Dreigroschenoper* — é ainda Jhering quem o salienta — triunfava, mas possuindo, ela também, atrás de si, longa e gloriosa tradição.[5] Não nos esqueçamos de que Nestroy é o "clássico" mais querido e estudado, imitado e adaptado por Kraus, e através do qual, talvez, tenha Brecht estabelecido contacto com êle). Acrescente-se, por fim, que a ausência de unidade dramática de tipo "clássico", a descentralização da ação em larga escala (correspondente, em linhas gerais, ao princípio brechtiano de que "cada cena vive por si mesma", oposto ao comumente conhecido de que "uma cena serve à outra"[6]) e, por último, o uso freqüente de longos diálogos e monólogos interpolados no núcleo mais real da ação, com explícito efeito retardativo, são outras tantas soluções formais e ingredientes técnicos que encontrarão aplicação na dramatologia do Brecht mais maduro.

Outro nome citado mais freqüentemente como típico precursor do "teatro épico", e até como inventor do têrmo, embora em acepção bastante diferente da brechtiana, é o do diretor Erwin Piscator.[7]

Já acenamos, em páginas anteriores, às divergências de ponto de vista entre os dois homens de teatro, mesmo dentro da tendência geral de dar cunho épico à cena.[8] Aqui, porém, queremos salientar que a influência de Piscator se inse-

5 Cfr. H. JHERING, "Kritiken aus den Zwanziger Jahren", em *Sinn und Form*, a.IX (1957), ns. 1-3, págs. 230-34.

6 Em *Anmerkungen a Mahagonny* (cfr. aqui, págs. 164-165.)

7 "A tentativa mais radical para conferir ao teatro um caráter instrutivo foi realizada por Piscator. Tomei parte em tôdas as suas experiências..." (B. BRECHT, *Über experimentelles Theater*, 1939, em 'Beilage' a *Theater der Zeit*, 1959, n. 4, pág. 4). A teoria e a *praxis* de Erwin Piscator influíram, não há dúvida, e em medida vária, na elaboração do 'teatro épico' brechtiano, como, por exemplo, no que se refere à recitação "estranhada", a que já aludira Piscator, embora não em moldes absolutamente análogos, quando afirmara que era um pressuposto de seu nôvo teatro "uma atitude completamente nova do ator face ao tema do trabalho a representar. O ator não deve ficar indiferente, estranho ao seu papel — como tem acontecido até aqui — bem como não deve identificar-se com êle a ponto de renunciar à sua própria consciência" (*Der Gegner*, "Sondernummer für das "Proletarische Theater" ", outubro 1920; *Das politische Theater*, cit., p. 38); e, pelo que se refere à intenção *pedagógica* dêsse mesmo teatro, "não devia influir mais sôbre o espectador por via simplesmente sentimental, não mais especular sôbre a sua disponibilidade emotiva, mas dirigir-se-lhe de modo inteiramente consciente, dirigir-se à sua razão. Não devia comunicar impulso, entusiasmo, êxtase, mas clareza, saber, consciência" (ibid., págs. 40-41). De qualquer forma — como também já recordamos mais vêzes — está com a razão Willett quando observa que "Piscator's 'epic' methods are foreschadowed in *Edward II*" (*The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects.*, cit., pág. 124).

8 Contra si mesmo, nas confrontações do teatro de Piscator, com relação ao problema da *alienação*, acena Brecht no texto citado na pág. 32. Ao 'teatro épico' do mesmo como em sua fase "ingênua" e "primitiva" parece aludir o próprio Brecht no início do ensaio *Die Strassenszene*: 'Grundmodell einer Szene des epischen Theaters' (1940), em *Versuche*, X, Berlim, 1951, pág. 125.

re num processo de elaboração teórico-prática já largamente difundido, isto é: que não foi Piscator a batizar a teoria brechtiana do "teatro épico", cujos primeiríssimos germes podem ser buscados em 1922-1923; anteriormente, portanto, à codificação dos princípios de direção da encenação piscatoriana.

Acreditamos, ao invés, que para a gênese do "teatro épico" colaborou em medida notável outro nome do Parnaso alemão contemporâneo, ao qual, além do mais, deve-se a "descoberta" do talento excepcional do jovem Brecht: estamos querendo nos referir a Lion Feuchtwanger, que atinge a maturidade de seus recursos expressivos a partir do romance dramático *Thomas Wendt* (1919), centrado no fim da primeira guerra mundial e na falida experiência revolucionária da Baviera. A obra recoloca em têrmos mais ou menos originais a ambigüidade estilística do autor, dividida entre o enorme impulso épico do grande afrêsco histórico e a caracterização tôda visual e dramática das personagens que nela se movimentam. A ampla estrutura do texto, concebida como longa série de "estações" do doloroso calvário do protagonista (eco do "Stationendrama" tão querido à dramatologia expressionista; já de todo imerso, porém, naquele processo de "secularização" de sua substância mística e religiosa, que vimos caracterizar também o Brecht da primeira "maneira"), distende o arco da questão para além da costumeira e clássica medida dramática, dando-lhe aquêle ritmo épico que o autor justifica no prefácio da obra, aludindo a exemplos próximos e distantes, asiáticos e europeus: "Romances dramáticos escreveram os hindus, romances dramáticos são as tragédias gregas, desde que se compreendam corretamente os côros, e desde que os dramas em si não sejam destacados do contexto trilógico. Romances dramáticos são as "histórias" de Shakespeare, seus grandes quadros universais, e romance dramático é o *Faust*. A série poderia prolongar-se até os nossos dias". E, desenvolvendo teòricamente sua poética de um "teatro épico" *ante litteram*: "O romance dramático é justamente o oposto do drama anedótico, da obra teatral que se limita a dramatizar uma anedota, e, a partir da anedota, abrir pequena perspectiva sôbre uma época, uma idéia, o universalmente espiritual, a vida, o mundo. Romance: é preciso dar uma imagem geral, não um único destino, e muito menos uma imagem do tempo, panoramas, correntes subterrâneas, iluminações de diversas partes, mundo ambiente, causas e objetivos, aquilo que é movido e aquilo que move".[9] A veia de Feuchtwanger, mesmo no teatro é, pois, fundamentalmente "narrativa", devendo por narração entender-se uma fusão feliz do conto com a crônica, da história com a imaginação, do "documento" com o "expediente". Certamente não pode negar que os últimos êxitos dessa veia estejam um tanto distantes dos pressupostos teóricos brechtianos (veja-se, o próprio prefácio de *Thomas Wendt,* onde o autor se recusa a comentar a substituição da viva e concreta representação dramática pela "moral", pelo "sermão"); mas não se pode negar também que a inspiração de Feuchtwanger, mesmo na fase mais madura e recente, tenha desdenhado a colaboração com a inventiva muito mais amarga e radicalmente racionalista de Brecht (a quem, de resto, o ligava o senso comum "artesanal" do ofício, a mesma devoção ao instrumento técnico), e, sobretudo, que os seus germes tenham deixado visível e fecunda esteira, no início, no período de formação da poética teatral do escritor de Augusta.

Igualmente na polêmica contra o rígido preceito dos gêneros literários, com suas firmes distinções e suas zonas de respeito, por uma concepção mais elástica e dialética (mais empírica, isto é: enquanto verificada na *praxis* artística viva) dos próprios gêneros, Brecht se religa — ainda que chegando a resultados bem mais iconoclastas, e modernissimos — a uma já comprovada tradição: clássica, desta vez e tendo em Lessing o mais singular expoente.[10] Polemizando com Hédelin d'Aubingnac, que em seu *Pratique du théatre* (1657) reprovara a Eurípedes ter tirado ao espectador o prazer da surprêsa, antecipando nos prólogos ou de outras maneiras aquilo que deveria acontecer depois, misturando, assim, o gênero dramático com o épico, Lessing escrevia em *Hamburgische Dramaturgie* (1767-69): "Aqui nada pode chocar os críticos,

9 L. FEUCHTWANGER, *Stücke in Prosa,* Amsterdam, 1936, págs. 159-60.

10 Sôbre as relações entre Lessing e Brecht, ver o meu livro *Lessing und Brecht,* cit.

a não ser o fato de não ter êle procurado proporcionar-nos o necessário conhecimento do fato com antecedência, mediante artifício mais sutil, ter se valido da ajuda de um ser superior, o qual — além do mais — não toma parte na ação, e, por fim, ter permitido a êsse ser superior dirigir-se diretamente ao público, misturando, assim, o gênero dramático com o narrativo. Mas, se êles limitassem suas críticas a tais pontos, a que ficariam elas reduzidas? Talvez aceitemos de boa vontade o útil e o necessário só quando nos é passado às escondidas? Não existem coisas, especialmente no futuro, que só um deus pode conhecer? E, se tais coisas se revestem de interêsse e de importância, não é melhor que a intervenção de uma divindade as traga ao nosso conhecimento do que ignorá-las completamente? Finalmente, que significa a mistura de gêneros? Os tratados sôbre leis literárias podem distingui-los com a maior exatidão possível; mas, se um gênio, para atingir objetivos mais elevados, mistura numa só obra alguns gêneros, esqueçamo-nos dos tratados e o melhor é indagar se êsses objetivos mais elevados foram atingidos. Que me importará se um trabalho de Eurípedes não é todo êle conto ou todo ação dramática? Chamemo-lo híbrido. Para mim é suficiente que êsse híbrido me agrade e instrua mais do que tôdas as produções "em regra", dos vossos impecáveis Racine ou como quer que se chamem. O mu, mesmo sendo um cruzamento entre o cavalo e a jumenta, não é, talvez, um dos animais de carga mais úteis?"[11]

O "teatro épico" de Brecht, retornando a êsse "filão", concebe a ação teatral como o instrumento através do qual determinada atitude nas confrontações da vida e da história atuais pode ser eficazmente transmitida a um vasto público; as técnicas de "transmissão" serão usadas em razão da funcionalidade das mesmas. Donde, por êsse lado, Brecht exumar o esquema medieval-barroco-(lessinguiano) do teatro, que não é apenas mistura de cômico e de dramático, mas, também, mistura de ação e narração, isto é: "cruzamento" de "gêneros" diversos, verdadeira hibridação literária (para adotar um têrmo de Lessing). De fato, ninguém pode sustentar que tôda

11 G. E. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, II, 96 (citação feita da minha versão para o italiano, com introduções e notas, Bari, 1956).

a produção literária brechtiana seja absolutamente "épica": nela há partes delicadamente "teatrais" e construídas segundo os ditames da técnica tradicional (pense-se em algumas angulações de *Trommeln in der Nacht* e *Mann ist Mann*, mas sobretudo em *Gewehre der Frau Carrar*, "aristotélicas" por explícita confissão do autor), integradas em outras, ao invés, declaradamente "narrativas". Qual a relação, pois, entre narração e ação? A propósito da colaboração das "artes" num único espetáculo, Brecht escreveu certa vez: "Convidemos tôdas as artes irmãs da arte dramática não para criar uma obra de arte total, em que elas se realizem perdendo-se, aniquilando-se, mas para contribuírem, cada qual à sua maneira e em colaboração com a primeira, na emprêsa comum: a relação recíproca será, então, de mútua *alienação*". Aplicando o exemplo à nossa explanação, parece-me que também os diversos gêneros que convivem num único texto brechtiano, enquanto expoentes de diversas e, freqüentemente, opostas tensões dramáticas, desenvolvem uma função de alienação recíproca, restituindo à narração, ao espectador, a possibilidade de uma atitude crítica e de uma límpida análise da situação, ao mesmo tempo que a ação passa a conferir um mordente mais vivo e sangüíneo à "demonstração" do fato. "Demonstração" precisamente frisada por Brecht no gesto do *zeigen* ou seja do "indicar" do "apontar a dedo": atitude que Brecht tira dos "mostradores de *panoramas*" e dos cantadores ambulantes (também na Itália ainda se encontra, de vez em quando, algum último exemplar dêsses menestréis, que ilustram em versos a narrativa das façanhas de Orlando, ou outros heróis, representadas em ingênuas pinturas que trazem consigo e nas quais vão "apontando" com a varinha ou o próprio dedo), isto é: daquele tipo de espectador menor, ligado diretamente às camadas inferiores da população, para as quais sempre convergiu o seu mais vivo interêsse.[12] Nisso também relaciona-se

12 Sôbre os "apresentadores de panoramas", ativos sobretudo em tempos de feiras, retorna Brecht em *Studium des ersten Auftritts in Shakespeares "Coriolanus"*: "Até mesmo nos quadros das barracas de feira e nas baladas populares, a gente simples, que é tão pouco simples, gosta das histórias da ascensão e da decadência dos grandes, da eterna questão, da astúcia dos oprimidos, das possibilidades dos homens. E êles buscam a verdade, 'aquilo que está por detrás'" (1953;

com Lessing, para quem (pense-se na sua teoria da comédia) o elemento instrutivo e pedagógico devia encontrar adequada roupagem de entretenimento e agradável distração.[13]

Ao Brecht imaginativo, com o qual uma longa tradição de fácil cultura acabou com habituar-nos, ao Brecht expressionista ou, de vez em quando, niilista, ativista, neo-realista, enfim ao Brecht a quem se quis aplicar, a todo o custo, uma etiqueta qualquer; ou, ainda, ao Brecht "metafísico" e "metahistórico", solitário andarilho de inimitável parábola, queremos contrapor a leitura de um Brecht real, extraordinàriamente rico de nuanças e sombras, vivente das mais diversas contribuições culturais, inclinado — sim — para aquêle eterno "espírito de contradição" que era o primeiro a reconhecer em si próprio, mesmo nos anos de maturidade (ainda que não mais acompanhado das atitudes e poses do *enfant terrible* de outros tempos) e que sempre o levou a assumir uma posição de "audácia" e de alerta para com muitos aspectos do mundo moderno; e não apenas do mundo burguês; mas igualmente aberto a tôdas e mais diversas sugestões da cultura e da vida, aberto, em particular, à grande lição do teatro e da literatura clássica, dos gregos, à cena medieval, aos elisabetanos. Quando, pois, falamos do "classicismo" de Brecht, entendemos referir-nos ao seu liame orgânico com tudo que de vivo produziu o teatro no decorrer dos séculos — vivo do ponto de vista tanto formal como ideológico (e em Brecht êsses dois aspectos são intimamente complementares). Com entonações diferentes, aqui também Thomas Mann e Bertolt Brecht trabalham, no fundo, na mesma direção. Ambos, de fato, tentam uma grandiosa síntese de classicismo e de romantismo: o primeiro em ambígua dimensão espiritual, onde racionalidade e irracionalidade se controlam e medem recìprocamente, vivendo estreitamente ligadas em contínuo e fecundo intercâmbio; o segundo em função de um intelectualismo e lúcido racionalismo que, freqüentemente, em virtude de sua densa e realmente profunda capacidade crítica de penetração humana (não de pregação abstrata), conseguem atingir a plenitude do sentimento, o cálido alento da participação.

em *Versuche*, XV, Berlim, 1957, p. 94). Assim, sempre de acôrdo com Brecht, "o ator (épico) não chega no palco a uma *transformação completa* de sua pessoa na da personagem que representa. Êle não é Lear, Arpagone, Schwejk; êle apenas *mostra* êsses indivíduos" (*Neue Technik der Schauspielkunst*, em *Versuche*, XI, Berlim, 1952, pág. 93).

13 Cfr. B. BRECHT, *Über experimentelles Theater*, cit., pág. 5, que cita, a propósito, os nomes de Diderot e Lessing.

É justamente dentro dêsse quadro que o estudo das fontes, diretas ou indiretas, que estão na base de muitos textos brechtianos, e de seu emprêgo dentro de um contexto original e irrepetível (nova criação, portanto, não decalque ou imitação, e muito menos plágio, como houve, até, quem dissesse), traria à luz — com evidência, talvez, agora apenas suposta — o caráter que em Brecht assume um procedimento comum a grande parte da literatura contemporânea: a "citação" e a "montagem".[14] Pode-se dizer que em tôda a civilização literária moderna, a "citação" se insere como expediente formal destinado a conferir — por adesão ou por contraste — tonalidade particular à página com a qual vem entretecer-se: narração, drama ou poesia. Em Thomas Mann (para continuar a comparação iniciada, e para servir-nos de uma referência exata dentro da cultura alemã contemporânea de Brecht) êle adere perfeitamente ao "ambiente" no qual deve operar, "mimetizando-se" completamente com a paisagem original, a ponto de criar com ela ligação tão feliz que não evidencia nenhuma solução de continuidade. No *Doktor Faustus*, por exemplo, as citações que podem ser não apenas textuais, mas também biográficas — de Nietzsche, Hugh Wolf, Tchaikowsky, não são apenas difíceis de restaurar em sua íntegra autonomia (a "variação" permite ao autor mascará-las ainda melhor), mas coincidem objetiva e *històricamente* com o mundo que êle pretende evocar, reconstruindo-o em algumas de suas componentes fundamentais. O mesmo deve-se dizer das montagens "goetheanas" em *Lotte in Weimar*, ou das preciosas citações do francês antigo que marchetam a prosa brilhante e burilada do *Erwahlter* — por exemplo do *Mystère d'Adam* — enxertadas como estão na linhagem de *Gregorius*, de Hartmann von Aue, genèricamente homogêneo — como é fácil de se compreender — com o ambiente histó-

14 Da 'citação' como específico procedimento técnico brechtiano, parece-me tenha-se ocupado sòmente V. Zlotz, *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk*, cit., págs. 35-38.

rico e cultural a que pertence *Mystère*. Pode-se perceber aí uma sedimentação positivista dentro da mais geral cultura romântica de Mann, isto é: a união entre um impulso subjetivo e individualista particularmente acentuado e o culto do objeto, da minúcia, do pormenor escrupulosamente elevado à dimensão mais exasperada e autônoma, freqüentemente em função irônica (não em função radicalmente psicológica como, por exemplo, em Joyce).

Em Brecht, pelo contrário, a "citação" é restaurada de um lado, em sua função semântica, que a faz emergir e distinguir do contexto em que se insere, e, de outro, restituída à sua polêmica dignidade de alternativa e antítese, de correção (não de variação), rica de fecundo intercâmbio com a realidade à qual se contrapõe; é, afinal, como no mais elevado modêlo da polêmica clássica alemã, em Lessing, um procedimento exegético, uma "figura retórica" que permite ressaltar com mais vivacidade e premência uma concepção própria da realidade e da arte (é natural que no âmbito da experiência teatral de Brecht e, assim, de sua produção dramática, o confronto resulte "elíptico", o texto a ser "corrigido" presente — em sua pureza original — apenas como adiamento polêmico, é aqui, ao invés, reabsorvido e transformado no nôvo exercício poético). De resto, sôbre a total radicalidade da "citação" brechtiana, e sua não-instrumentalidade (instrumentalidade que é comum, ao invés, como se viu, a grande parte da literatura alemã moderna, a Thomas Mann em particular), nos esclarece plenamente o exemplo concreto de seus textos: muitos dos quais — ainda que se prescinda das provas iniciais e de algum outro trabalho — são "citações" e "correções" de textos anteriores e não de sua autoria. Assim *Leben Eduards des Zweiten von England* (1924) é a revisão de *Edward II* de Marlowe, não em têrmos genèricamente "modernos" e "atuais", mas com precisa consciência crítica; *Dreigoschenoper* (1929) refaz *Beggar's Opera*, de John Gay, "criticando-a" "do lado de dentro", isto é: na linha da *musical comedy* anglo-saxônica; as "obras escolásticas" *Der Jasager* e *Der Neinsager* (1929-30) reconstroem o nô japonês *Taniko*, pondo-o em confrontação com o moderno espírito de coletivismo; *Die Mutter* (1932) é a adaptação para o teatro do famoso romance de Gorki; *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1940)

reelabora variado material de Hella Wuolijoki, fazendo-lhe diversos acréscimos como, por exemplo, "sugestões" chaplinianas; e, finalmente, *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939), que dá nova vida ao conto *Die Landstötzerin Courashe*, de Grimmelshausen, inserindo-o *objetivamente* no quadro da Guerra dos Trinta Anos, e proporcionando uma tão realista quando problemática interpretação do fenômeno bélico. Mas há, também, as verdadeiras reelaborações: *Der Hofmeister* (1951) de Lenz, *Antigone* (1948) de Sófocles, na versão de Hölderlin, que melhor permitem avaliar o alcance que em Brecht assume a referência a um modêlo a ser refeito mais ou menos livremente, não na linha da complacente modernização de matéria já clássica e consagrada na História, que solicite nosso desejo de "escândalo" e de contraste (Shakespeare de *smocking*[15] ou — em terreno mais nobre mas sempre de formalístico esteticismo — *Elektra*, de Hofmannsthal), bem como referência concreta e exata que conserva ainda, sob muitos aspectos, razão própria de atualidade (de determinado conteúdo elaborado de determinada forma). Veja-se, por exemplo, com que fundamento êle mantém a estrutura geral de *Antigone*, ao mesmo tempo que nela insere, no momento oportuno, uma perspectiva correta e ajustada que lhe acentua o tom mordaz e, embora não nos permitindo esquecer o terreno histórico em que se afundam as suas raízes (a sociedade ateniense do IV século antes de Cristo), dilata-lhe o significado humano. No "nôvo prólogo para *Antigone*" que substitui o primitivo "Prelúdio", e se situa na trágica paisagem de Berlim em abril de 1945, poucos dias antes do desmoronamento total, essa relação dialética entre dois *mundos* e dois *modos* de interpretá-los (não o aniquilamento de um ou de outro, como em outros exemplos mais comuns) é salientada desde as primeiras frases em que o autor se dirige impessoalmente ao público, apresentando-lhe, conforme um típico procedimento brechtiano, a ação que vai assistir como algo de distante que se aproximará da vista do espectador, mas não muito,

[15] Sôbre o falso 'modernismo' de semelhantes 'inovações' e seu substancial 'conformismo', confr. com o que escreve Brecht no livro *Über experimentelles Theater*, cit., pág. 3.

para evitar que o mesma perca a possibilidade de uma perspectiva adequada:

Amigos: insólita
Pode parecer-lhes a linguagem solene
Dêste drama, antigo, milenar,
Que vos apresentamos. Desconhecida
Para vós a sua matéria, familiar
Ao público de outrora. Permiti
Que eu vô-la ilustre. Esta é Antigone,
Princesa da estirpe de Édipo. Êste,
Creonte, tirano de Tebas e seu tio. Eu sou
Tiresias, o vidente. Êste,
Contra Argos distante, conduz guerra indigna. Aquela
Se opõe ao desumano, e êle a aniquila.
Mas a sua guerra — desumana, eu disse —
Fracassa. Porque ela, inflexível, justa,
Desprezando o sacrifício do povo oprimido,
Pôs-lhe têrmo. Nós vos rogamos
Para buscar em vós gestos iguais
No próximo passado, ou a ausência
Dêles. Agora
Com os outros atôres nos vereis
Decalcar no drama, um após outro,
O pequeno cenário, onde em outros tempos
Entre caveiras de animais — em tenebrosas
Épocas, vítimas de bárbaro culto —
Insurgiu-se altiva a humanidade.[16]

Aliás, êsse procedimento encontra-se também na produção lírica de Brecht. A sua "Liturgie vom Hauch", por exemplo, reescreve polêmicamente os versos goetheanos de "Ueber allen Gipfeln".

De tudo que se disse fica claro que os outros e mais habituais exemplos de "citação" — o Rimbaud de *Une saison en enfer,* ou o Villon ou o Kipling das baladas — incluem-se

[16] BRECHT-NEHER, *Antigonemodell,* Berlin, 1955, *Anhang,* pág. (2) (trata-se do nôvo prólogo escrito por Brecht para a encenação de Greiz).

no esquema de normalidade instrumental largamente praticado na moderna literatura européia e não qualificam Brecht com respeito a essa normalidade (não fôsse o testemunharem o seu gôsto preciso por todo um veio "boêmio" e rebelde da poesia, que equilibra convenientemente — embora em nível sempre menos preponderante, à medida que êle ia assimilando seu marxismo criador — a dimensão social e coletiva em que essa vitalidade individual se manifesta acomodada). Os exemplos citados, quase que exclusivamente referentes à primeira fase da obra brechtiana, respondem — exteriormente — à técnica de montagem querida tanto à tradição literária (Thomas Mann) quanto, em particular, a tôda forma de vanguarda, mesmo a figurativa; são, porém, apenas marginais, com relação ao procedimento tratado há pouco, e que coloca Brecht numa linha ideal de classicismo, assimilador de experiências diversas e tradutor em têrmos modernos de um passado que, por isso, não renega sua existência precisa e concreta. Começa aqui a esclarecer-se a atitude de Brecht para com êsse passado, para com a tradiçãço histórico-literária de que somos depositários, e da qual cada época oferece uma imagem diversa (a "sua" imagem). Observou-se com justiça que "a moral de Brecht consiste essencialmente na leitura correta da História", de onde "a sua plasticidade... ligar-se à plasticidade da própria História" e ser, afinal, uma moral de estilo leninista".[17] Além de verdade, isso traz à tona também a atitude do escritor nas confrontações dos textos da tradição literária que êle exuma e reinterpreta. Em outras palavras, dizer com Brecht que "já é tempo de também no teatro se instaurar nôvo método de trabalho adaptado à época em que vivemos, um método de trabalho coletivo, que reuna tôdas as diversas experiências. Devemos chegar à descrição cada vez mais exata da realidade, o que, do ponto de vista estético, quer dizer uma descrição sempre mais sutil e ao mesmo tempo eficaz. Tal objetivo só poderá ser atingido conservando-se ze-

[17] R. B., *l. cit.,* págs. 126-27. Sôbre o caráter 'leninista' do teatro de Brecht insistiram também, de forma particular, E. BLOCH, "Lenin-ist der Schaubühne", em *Aufbau,* a.XII (1956), n. 9, pág. 809-811; e A. GHISSELBRECHT, "Ainsi va le monde et il ne va pas bien", em *Europe,* a.XXXV (1957), ns. 133-34, pp. 67, 99.

losamente cada conquista e continuando sempre a avançar"[18] — significa percorrer de nôvo e *objetivamente,* mesmo se de um determinado ponto de vista (não existe um ponto de vista integral e total, um "grande angular" do pensamento: trata-se de integrar continuamente, em nível sempre mais alto e complexo, as diversas noções provindas da experiência), a história passada implícita na atualidade do presente e só objetivamente outra vez percorrida poderá deixar de contradizê-lo. Também os produtos da literatura e da civilização tombam nessa perspectiva quando não se quer considerá-los iluminações superiores sem contato algum com o ambiente, sem, portanto, circulação de linguagem. Por isso, restituir ao público de hoje, por exemplo, um texto como *Antigone,* não pode significar sujeitá-lo à interpretação arbitrária e *a posteriori,* na qual lhe são atribuídos significados estranhos; mas deve tender, pelo menos, a libertar a leitura de suas páginas de tôdas as aderências que uma tradição secular de vazio e banal academismo lhe sobrepôs, a restituí-la em tôda a sua pureza original, e a reencontrar, assim, talvez, em seu estilo e na sua mensagem humana, no seu conteúdo (justamente em virtude da *sua* e da *nossa* "historicidade") algo de vivo e de participante, de "problemático", além da circunscrita e formalista degustação no *hortus conclusus* do ascetismo estético.

Justificando perante leitores e espectadores a escolha de *Antigone* como "cobaia" para uma particular experiência teatral, Brecht e Caspar Neher (que com êle se encarregou da adaptação para o palco, em 1948) assim escreviam: "Para esta experiência teatral escolhemos *Antigone* porque, do ponto de vista do conteúdo, podia adquirir certa atualidade e, do ponto de vista formal, colocava uma série de problemas muito interessantes. No que diz respeito ao elemento político, as analogias com a época contemporânea... demonstraram-se, na verdade, um tanto desvantajosas: a grande personagem da resistência, no drama antigo, não pode representar os combatentes da resistência alemã que devem ser para nós mais significativos. Aqui não se pôde escrever o poema dêles, e isso é tanto mais penoso quanto hoje nada se faz para recordá-los e muito, ao invés, para sepultá-los no esquecimento. Portanto,

[18] Não se deixe escapar a importância dessa afirmação.

que não se fale dêles também aqui não será compreensível para todos imediatamente: sòmente quem o tenha compreendido estará em condições de encontrar a medida de estranheza necessária para que se possa tirar vantagem da contemplação do que é válido neste drama de Antigone, ou seja a função que desenvolve o emprêgo da fôrça na decadência das altas esferas do Estado".[19] Essa tese é de importância capital, porque nos faz compreender que a atualidade de que Brecht vai em busca nas obras do passado não é um leito de Procusto, no qual procure acomodá-las, ajustando-as com esquemas interpretativos preordenados, mas, antes, uma virtude objetiva inserida perenemente na própria obra, que reaparece à distância e talvez se mostre operante em determinadas circunstâncias mais do que em outras — sem que, no entanto, essas circunstâncias possam e devam velar a compreensão exata do texto (aliás, Brecht pede explìcitamente que se prescinda da carga sentimental e emotiva que pode haver na base dessa analogia, e em seu lugar se constitua um diafragma de "estranheza": a "coisa" nos deve ser conhecida, deve envolver-nos também, devemos ser "cúmplices" dela, mas até certo ponto). Em outras palavras, para Brecht, encontrar a atualidade de uma obra, descobrir-lhe as virtudes "eternas", significa não tanto decalcá-la em têrmos modernos ou aplicar-lhe uma "moral nova" ainda neste terreno se encontra, em parte, *Dreigroschenoper,* que é uma obra de transição, aliás, e, mais do que qualquer outra ligada à "moda"), mas trazer novamente à luz o sentido original e com êle restabelecer, para além das deformações e dos equívocos acrescidos à vida do texto através dos séculos, um fecundo e fresco contato.[20]

[19] BRECHT-NEHER, *op. cit.,* Berlim, 1949, pág. 6, e ib. 1955, p. 2.

[20] Cfr. na coletânea *Ubungsstücke fur Schauspieler,* o parágrafo intitulado 'Parallelszenen': "As transposições que se seguem da cena de extermínio em *Macbeth,* e da demanda das rainhas em *Mary Stuart,* num ambiente prosaico devem servir para a alienação das cenas clássicas. Essas cenas, de há muito não são mais representadas visando aos acontecimentos, mas, apenas, às explosões de temperamento que os próprios acontecimentos tornam possíveis. Essas transposições restabelecem o interêsse pelos acontecimentos e determinam no ator um franco interêsse pela estilização e pela dicção dos versos dos textos originais como por algo de particular e acrescido" (*Versuche,* XI, cit.,

3. A esta altura, situado o "fenômeno Brecht" no tempo e no espaço,[21] em precisa dimensão histórica, com seus antecedentes nacionais e internacionais, encaixada a sua obra no mais amplo mecanismo da dramaturgia alemã entre 1920 e 1930, em variada e dialética complexidade de engrenagens, convirá tratar de modo geral dos pontos fundamentais da chamada teoria do "teatro épico".

Não nos será possível dar aqui uma descrição exaustivamente genética dessa teoria, porque exigiria explanação muito maior (e talvez não pudesse ser suficientemente madura, porquanto ainda carecemos de uma coletânea crítica completa de

pág. 109). Sôbre o problema do respeito aos textos clássicos, com relação a quanto se disse até aqui, cfr. também *Studium des ersten Auftritts in Shakespeares "Coriolanus"* (1953) (*Versuche*, XV, cit., págs. 79-94), onde se delimita o âmbito em que é possível aplicar os critérios operativos de 'interpolação' e 'extrapolação' (respectivamente: *Hineinlesen* e *Herauslesen*).

21 Não será inútil recordar, nesse sentido, o que quer dizer inserir Brecht num panorama histórico-cultural mais concreto, que, por volta de meados da década de 1920, entre outras coisas, Brecht fêz parte do 'Grupo 1925' berlinense, o qual reunia alguns dos mais típicos representantes da moderna literatura alemã, de formação e proveniência as mais diversas: Johannes R. Becher, Ernst Blass, Bloch, Burschell, Georg Kaiser, Rudolf Leonhard, Oskar Loerke, Mehring, Hermann Ungar, Ernst Weiss, Wolfeinstein, Alfred Döblin, Hermann Kasack. O grupo, que se reunia periòdicamente na editôra Bermann-Fischer, constituíra-se "para demonstrar... face às associações de escritores com caráter oficial, que o escritor já não vive mais à margem do tempo, no idílio contemplativo ou na resignação poética, mas sentindo-se expressão e consciência dêsse mesmo tempo" (H. KASACK, *Begegnungen mit Alfred Döblin*, em *Mosaiksteine. Beiträge zu Literatur und Kunst*, Frankfurt am Main, 1956, págs. 282-83; o mesmo Kasack recorda que um colóquio som Bert Brecht proporcionou-lhe contribuição decisiva para a realização de seu drama *Vincent*, sôbre a figura do pintor Van Gogh: ib., pág. 348). Pelo contrário, àsperamente polêmica foi a posição de Brecht com relação a Stefan George, ao qual, em resposta a uma pesquisa organizada por uma revista literária berlinense, por ocasião do sexagésimo aniversário do poeta, negava qualquer influência apreciável sôbre os escritores da geração mais jovem. A declaração suscitou ressentida réplica de R. BORCHARDT (*Baccalaureus über Faust. Eine Abrechnung mit der grünen Literatur*, agora em "Deutsche Allgemeine Zeitung", 24 de agôsto de 1928; em *Prosa*, I, Stuttgart, 1957, págs. 493-502, o qual definia Brecht "um dialogador sem talento... que se excita a frio para suscitar a impressão de um verdadeiro possesso" (ib., pág. 495).

todos os seus escritos teóricos, editados e inéditos). Todavia, por razões de precisão e clareza deve-se distinguir, de início, entre a "dramaturgia não-aristotélica", (isto é: a poética brechtiana do *drama*) e o "teatro épico", (quer dizer: a poética brechtiana do *espetáculo*), advertindo-se ainda que êste último não tem valor autônomo e original, mas, sòmente dependente e instrumental com relação à primeira. Nasce como instrumento capaz de garantir exata "demonstração" do que Brecht entendia pela expressão "dramaturgia não-aristotélica", impensável sem genial e científica execução cênica.[22] Isso é tanto mais importante quanto vale para limitar ulteriormente o alcance "absoluto" de algumas teses brechtianas, já providas pelo próprio autor com intensa carga polêmica.

Vimos que o interêsse inicial de Brecht no teatro foi um interêsse "lingüístico", ou, seja, interêsse pela linguagem dramática. Vimos também que justamente nesse plano, mesmo acolhendo algumas sugestões formais, ainda que aparatosas, do Expressionismo, Brecht opera verdadeira reviravolta na dramatologia expressionista.[23] É exatamente nesse ponto que se apresenta, para êle, o problema de nova concepção do espetáculo, porquanto sua polêmica anti-expressionista podia adquirir tanto maior vigor e mordacidade quanto mais se afastasse dos moldes da encenação expressionista. Donde, por explícita admissão do autor, a inserção — na realização cênica de textos como *Baal* e *Trommeln in der Nacht* — de músicas compostas pelo próprio Brecht, que as empregava para "romper" a convenção da dramatologia tradicional, dando mais liberdade à ação teatral,[24] interrompendo o círculo mágico de uma atmosfera mística e irracional criada tradicionalmente no teatro com o levantar do pano.[25]

22 "Creio — escreve a propósito Brecht — que a desgraça começou porque os meus trabalhos deveriam ter sido representados exatamente, assim se quisessem ter êxito; mas, por uma dramatologia não-aristotélica — ai de mim! — fui obrigado a descrever — miséria! — um teatro épico" (Gesprächauf der Probe, 1953, agora em *Schriften zum Theater, cit.*, pág. 286).

23 Cfr. *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater*, 1935, em *Schriften zum Theater*, cit., pág. 239.

24 Ibid.

25 Mais tarde Brecht dirá que "é pressuposto para a aplicação do efeito de estranhamento que o palco e a platéia sejam depurados de

De fato, pode-se dizer que o teatro de Brecht se coloca, num certo sentido, entre naturalismo e simbolismo (falamos, é verdade, de expressionismo: inútil, porém, recordar ao leitor o fundo essencialmente simbólico e alusivo dessa corrente). "Como método para a encenação — escreve a propósito Bentley — o realismo épico situa-se a meio caminho entre os dois extremos do teatro moderno, que poderemos chamar naturalismo e simbolismo. A reprodução *naturalista* de uma sala, no palco, é a exata reconstrução da mesma — ou, pelo menos, algo semelhante a uma exata reconstrução — excetuando-se a quarta parede. A reprodução *simbolista*, ao invés, apresenta determinado número de objetos e de formas que substituem a sala. O realista épico, pelo contrário, não reproduz a sala em tôdas as suas particularidades e também não a substitui por símbolos: evita a abstração do simbolismo, fazendo uso de objetos reais, e, ao mesmo tempo, evita a minuciosidade do naturalismo, salientando apenas alguns. Em outras palavras, tendo de apresentar uma sala, êle explorará apenas os objetos que a compõem realmente, mas não a representará inteiramente, bastando uma parte apenas: uma parede, uma porta, um móvel. É verdade que também os naturalistas reproduzem apenas uma parte do ambiente material: três paredes em lugar de quatro; mas, do ponto de vista psicológico, isso não se deve a um processo de seleção, porquanto mesmo estando numa sala verdadeira, mui raramente conseguimos perceber simultâneamente as quatro paredes. Há, pois, diferença substancial entre a seleção feita pelo naturalista e a seleção feita pelo realista épico: o primeiro visa a proporcionar a mais completa ilusão de estarmos frente a um objeto real, e só descuida daquilo cuja omissão não é percebida no conjunto (como no caso da quarta parede), enquanto o segundo quer dar ao público plena consciência da omissão ou da substituição. A diferença fundamental nasce pois, da visão diversa não da realidade mas do teatro. De fato — prossegue Bentley — no naturalista, teatro e realidade são pensados como opostos; "o teatro dá apenas a ilusão, e o público, por seu lado, a realidade." Em outras palavras: o teatro é considerado irreal.

todo elemento 'mágico' e não se determine nenhum 'campo hipnótico' " (*Neue Technik der Schauspielkunst*, em *Versuche*, XI, *cit.*, pág. 91).

Disse, anteriormente, que o realismo épico, no fundo, é cheio de bom senso. De fato, pergunta êle: porque não aceitar a realidade do teatro, isto é: que o palco é palco, *isto* é chão de madeira e não estrada asfaltada, *aquilo* é o fundo do teatro e não o céu? Colocando essas perguntas encontramos ao mesmo tempo outra justificativa para a encenação "seletiva" acima descrita. Porque nos é apresentada apenas uma parte da sala, todo o resto do palco é reconhecido *como tal*."

Atento em evidenciar a originalidade da concepção teatral brechtiana, mas, ao mesmo tempo, em desprestigiar o mito de radical e permanente contraste com a concepção da tradição dramatológica, Bentley apressa-se em salientar que Brecht não visa à destruição *total* da ilusão cênica, mas faz do artificialismo desta (isto é: do seu enquadramento geral) um fim dialético originalmente ligado à realidade *efetiva* dos elementos objetivos (no guarda-roupa e na cenografia, por exemplo) de que êle também se serve. "Inevitàvelmente arrastado para disputas e polêmicas — observa Bentley — Brecht procurou superar os aspectos negativos dêsse tipo de encenação, isto é: o fato de destruir a ilusão da realidade. Seus críticos, sempre prontos a afirmar que o teatro épico nega os princípios fundamentais do drama ocidental, aí encontram grave motivo para dissensões. Penso que êles têm razão quando observam que a ilusão é inerente à arte da recitação e ao teatro em geral. Erram, porém, quando sustentam que o realismo épico elimina totalmente a ilusão. Esta tem sempre uma gradução precisa, e um grau menor de ilusão não é necessàriamente menos teatral do que um maior. Quando Brecht reduz a quantidade de ficções de um espetáculo, não empobrece certamente o teatro; pelo contrário, coloca em recíproca relação o objeto "real" (cadeiras, mesas, etc.) e o enquadramento "artificial" (o palco). Dessa forma, o cenógrafo deve ser julgado pela habilidade e imaginação com que equilibra êsses dois elementos."

Neste ponto, Bentley, continuando em sua análise da arte brechtiana, a qual visa a ganhar para a nossa consciência a "historicidade" e a "tradicionalidade", mesmo no âmbito de originalíssimo exercício poético, individualiza outro "antecedente estilístico" da dramatologia do teatro épico, aproximando o tenso e ao mesmo tempo movimentado, irônico e capri-

choso movimento narrativo das peças de Brecht das grandes composições pictóricas do famoso Brueghel, repletas de figuras concretas e precisas. "Brecht, não acreditando numa realidade mais íntima, mais elevada ou mais profunda, mas simplesmente na realidade, dispõe no palco os corpos e os objetos em tôda a sua solidez, com aquela sensibilidade física que encontramos em alguns pintores (Brueghel é o pintor com que Brecht mais aprendeu). Isso significa que êle está interessado na beleza e na vitalidade das coisas, mais do que os naturalistas. A escolha dos objetos a serem postos em cena é em parte incumbência do cenógrafo, e em parte dependem da solução que se der ao problema da iluminação dos mesmos. Ainda uma vez, a posição de Brecht nasce de uma afirmação de bom senso ligada à sua atitude geral face à vida. Trata-se novamente de uma posição intermediária entre os extremos da ilusão naturalista e da estilização simbolista. O grau de ilusão é reduzido ao mínimo, removendo-se os focos de luz de trás do arco do proscênio; isso pode parecer uma particularidade irrelevante, mas, na realidade, nada contribui mais para fortalecer a idéia de teatro como fantasmagoria que o acender e apagar das luzes como que às ordens de deuses invisíveis. O realismo épico que apresenta a cena como tal, tende também a apresentar a luz como luz.[26] A paixão dos cenógrafos posteriores a Appia e Craig, pela semi-obscuridade, pertence ao espírito da época wagneriana: se a realidade é invisível, quanto menos vemos, tanto melhor. Mas, por outro lado, se um método como o de Brecht sustenta que, do ponto de vista figurativo, o escritor pode lançar luzes sôbre a realidade, e que, de fato, a realidade lá está para ser iluminada, êle naturalmente terá necessidade de fazer pleno uso das luzes do palco. Assim, afirma Brecht a utilidade de um véu de luz branca estendendo-se sôbre tôda a cena. Ao conceito defendido pela maioria dos diretores modernos, de que a vida, como um jôgo de crianças, fica mais interessante quando se apagam as luzes, o realismo épico, contrapõe o conceito de que o palco, por sua própria natureza, é um lugar em que a vida é totalmente iluminada. Isso significa, naturalmente, que a representação cênica da noite é, de certo modo, um

26 Cfr. outra nota mais adiante.

problema. Noite alta significa escuridão completa, que do ponto de vista visual equivale a absolutamente nada. Mas, sendo o teatro, entre outras coisas, arte visual, a escuridão completa não pode ser considerada teatral, a não ser por um instante apenas, isto é: em contraste momentâneo com a claridade. Ouvimos freqüentemente, em Shakespeare, maravilhosas evocações sôbre a noite, mas esquecemos que a cena elisabetana só conhecia as evocações verbais, a plena luz. Hoje em dia, a cena inicial de *Hamlet* é quase sempre eliminada, pois em escuridão quase completa é difícil acompanhar uma recitação um tanto longa; essa cena poderá ser reintegrada na tragédia sòmente por algum diretor que tenha a coragem de acender as luzes. Aqui, uma diferenciação nítida do naturalismo é necessidade de ordem prática: a estragar uma cena com a representação realista da escuridão, mais razoável será simbolizar a noite na lua pendendo de uma corrente".[27]

Continuando, veremos sempre que o impulso inicial da revolução teatral realizada por Brecht parte a todo instante do texto e da linguagem; não de exigências de natureza espetacular e externas. Mas no começo êle mirava sempre o palco, deixando sempre a possibilidade de uma válvula para a diversidade entre partitura dramática e execução cênica, que será superada sòmente a partir de *Mann ist Mann*. Em *Im Dickicht der Städte* ainda se evidencia essa diversidade na incerteza da escolha entre forma épica e forma dramática; em *Leben Eduards des Zweiten von England* Brecht acentua, talvez com maior evidência, os problemas da tradução espetacular do texto; a partir da comédia de Galy Gay, por fim, começam a operar em uma dimensão consciente e programática os pressupostos progressivamente elaborados e aprofundados do "teatro épico" (a redação de *Mann ist Mann* vai de 1924 a 1926; e justamente em 1926 surgiram as primeiras formulações "épicas" de Brecht). A diversidade de que falávamos no início está, afinal, encerrada.[28]

27 E. BENTLEY, "Il teatro epico di Bertolt Brecht", em *Programma 52*, Roma, 1952, págs. 12 sgs.

28 Ruth Berlau observou que em Brecht a palavra escrita já contém, potencialmente, a tradução prática da recitação por parte do ator (*Theaterarbeit*, Dresden, 1952, pág. 332; cfr. também B. DORT: "Um teatro dêsses não poderia ser apenas um teatro de texto. A representação teatral, diante de e para um público, não é para êsse teatro mais

Todavia, mesmo já saídos da "pré-história" e entrados na história efetiva e concreta, vemos a teoria brechtiana do "teatro épico" (por simples comodidade usamos essa definição geral e compreensiva) se desenvolver coerente, sim, mas monocorde e unívoca. A uma primeira fase anárquica e "dissipada", que culmina com *Dreigroschenoper* e *Mahagonny*, corresponde a elaboração de uma doutrina dramática "do lado de dentro" daquela mesma poética tradicional que se queria combater: Brecht acampa firmemente no território do drama burguês e procura desengonçá-lo batendo-o contra o próprio terreno, escrevendo suas próprias receitas "culinárias", mas, ao mesmo tempo, começando a "serrar devagarinho" o galho em que está sentado. É o período do *épater le bourgeois* e das atitudes anticonformistas no sentido sobretudo exterior. O período negativo da "destruição".

Em seguida, pelo menos até 1936, Brecht elabora a teoria do "teatro didático", fornecendo exemplos práticos pelo menos em dois gêneros dessa dramatologia pedagógica: *Lehrstück* e *Schuloper*.[29] Refuta aí radical e completamente o conceito do teatro como divertimento ou entretenimento, substituindo-o pelo de teatro compreendido como "exercício moral", "tribunal da razão", "banco de provas" das virtudes humanas, à luz de uma excessivamente esquemática e doutrinária assimilação do marxismo, de que, justamente naqueles anos, fôra se aproximando cada vez mais. Textos como *Der Flug der Lindberghs* (1928-1929), *Die Ausnahme und die Regel* e *Die Massnahme* (1930), ou "Schulopern" quais *Der Jasager, Der Neinsager* (1929-1930) ou *Die Horatier und die Kuriatier* (1933-1934), revelam no desenvolvimento, bem como em alguns modos e estilos recorrentes com programática rigidez (o relatório, as passagens baseadas na pergunta e na resposta, o gôsto pelo interrogatório, o uso da iteração) uma intenção explícita e imediatamente pedagógica.

1936-37 assinala a data do retôrno de Brecht à concepção do teatro como "divertimento" (veremos dentro em pouco como o conseguiu) e da primeira e segura data do nascimento do método da "alienação" ou "estranhamento", que enriquecerá de maneira conspícua a teoria brechtiana do espetáculo. Remonta, de fato, a êsse período o fundamental ensaio sôbre *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?*, no qual Brecht elabora sua concepção de um teatro pedagógico, racional e científico, realizável sòmente nos modos e nas formas de um "teatro de entretenimento": porque "Lehre" e "Vergnügung" ou, seja, ensinamento e prazer não são têrmos abstratamente antitéticos, como não o são razão e sentimento, muitas vêzes utilizados, na cultura moderna, um em prejuízo do outro.[30]

do que um fenômeno accessório. Confere-lhe sua verdadeira existência": "Une nouvelle dramaturgie", em *Théâtre Populaire*, n.º 11, janeiro-fevereiro 1955, pág. 35): Lion Feuchtwanger salientou que a Brecht interessava a lhaneza da palavra, a verdade poética do gesto e da situação (*Zur Entstehungsgeschichte des Stückes Simone*, em *Neue Deutsche Literatur*", a.VI (1957), n.º 6, pág. 57). Veja-se, a propósito, o amplo estudo de M. Dietrich, "Episches Theater?", em *Maske und Kothurn*, a.II (1956), ns. 2 e 3-4 (contra M. WEKWERTH, *Das Beste aus Margret Dietrichs Studie Episches Theater?*, 'Beilage N.º 4' a *Theater der Zeit*, 1957, n.º 5, págs. 28-39).

[29] No já citado *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater*, Brecht distingue entre 'teatro épico' e 'peça didática' como entre grandezas diversas (pág. 251). S. Melchinger, definindo o *Lehrstück* uma "forma particular" do "teatro épico" e apontando-o como a fase mediana da produção de Brecht (em seguida será reabsorvido na forma parabólica, mais geral), sublinha seu parentesco com a "moralidade" medieval (*Drama zwischen Shaw und Brecht*, Gremen, 1957, pág. 129), aliás já evidenciado por A. Wirth, no agudo ensaio "Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke", em *Sinn und Form*, a.IX (1957), ns. 1-3, pág. 377.

[30] Convém recordar, a esta altura, que com essa estéril e esquemática contraposição Brecht sempre polemizou: não suprimindo um dos dois têrmos em favor do outro, mas reduzindo o 'contraste', o 'dissídio' dos mesmos aos limites de um jôgo dialético de elementos conexos. Escreve êle, a propósito (1954): "O contraste entre razão e sentimento subsiste, porém, sòmente nas suas cabeças irrazoáveis e por causa, apenas, de suas vidas sentimentais extremamente ambíguas. Confundem sentimentos belos e fortes, espelhados nas obras literárias das grandes épocas, com os seus próprios sentimentos — de segunda mão, sujos e convulsionados — que devem, por certo, temer a luz da razão. E razão chamam êles a algo *que não é efetivamente razão*, porque se opõe aos grandes sentimentos. Razão e sentimento, na época em que o capitalismo se aproxima do fim, degeneraram, entrando em prejudicial e estéril conflito. Pelo contrário, a nova classe em ascensão, e os que com ela combatem, muito têm a ver com razão e sentimento, dentro do quadro de um grande e fecundo contraste. Os sentimentos nos estimulam à suprema tensão da razão, e a razão purifica os nossos sentimentos" (apostila a *Vergnügungstheater oder*

O "teatro épico", pois, será, na fase do Brecht mais amadurecido, aquêle "agradável aprendizado" que representa, em última análise, a única maneira efetiva de aprender: a *fröhliche Wissenschaft* da época científica, do *wissenschaftliches Zeitalter* (onde Brecht, naturalmente, descobre outra vez seu particular temperamento pedagógico, seu senso ascético do teatro em que o elemento mais desenfreado e livremente fantástico, desencadeado nos primeiros trabalhos e agora frustrado no quadro de severa e inflexível autodisciplina, emerge outra vez sòmente como momento subordinado útil a um assunto particular, à eficácia cênica de um "amestramento" especial: como já fizera, durante a idade barroca, justamente aquêle teatro jesuítico ao qual Brecht se refere explìcitamente num escrito teórico,[31] e que tinha conhecido singular e viçosa floração na católica Baviera, terra natal do poeta.) Ainda a 1936-37, por outro lado, remonta a redação das *Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst,* ocasionadas pela exibição de alguns atôres chineses, em Moscou, e importantes porque nelas encontramos um primeiro e amplo tratamento do efeito de "estranhamento" ou de "alienação".[32]

Por fim, a última fase da produção criadora e da meditação teórica de Brecht, apresenta um quadro movimentado e contraditório. Por um lado retorna, pelo menos até certo ponto, àquela construção psicológica da personagem à qual jamais aderira profundamente, preferindo a dimensão alusiva e simbólica, mais adequada à sua dramaturgia meticulosa e ra-

Lehrtheater? — 1936 — em *Schriften zum Theater,* cit., pág. 73; o grifo é nosso). Essa precisão destrói uma vez por tôdas o equívoco sôbre a 'gélida frieza' e total 'antiemotividade' do teatro e da poesia brechtiana (em que caiu, mais recentemente, também M. Dietrich, na obra cit., n.º 28). A apostila acima citada reforça a recusa de Brecht ao "sentimentalismo", ao censurável contrabando de elementos irracionais não controlados, de que faz tão grande uso até mesmo a corrente de arte mais moderna.

31 *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?,* em *Schriften zum Theater,* cit., pág. 72.

32 Aliás, Brecht recorda que o efeito de alienação já possuía uma "pré-história alemã" nas experiências do "nôvo teatro" (cita-se A. PAQUET, *Fahnen;* M. FLEISSER, *Pioniere in Ingolstadt;* E. PISCATOR *Schwejk;* BRECHT, *Dreigroschenoper* e *Mann ist Mann*). Cfr. a propósito H. J. BUNGE, *Einige Missverständnisse,* em "Theater der Zeit", a.X (1955) n. 3, p. 16.

cionalista, do "gesto" que cria espaço e situa a personagem num ambiente perspícuo e dinâmico. Donde a polêmica contra o valor normativo dos "caracteres", contra o "corrente hábito teatral de justificar a ação com o caráter, subtraindo-a, assim, à crítica, porquanto é apresentada como derivante de um caráter que a realiza irresistìvelmente, com a inevitabilidade de lei natural" (*Die Strassenszene,* 1940).[33] Nascem assim obras como *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939), *Das Leben des Galilei* (1937-38) e sucessivas reelaborações), *Die Tage der Commune* (1945-48). A par e até dentro dêsse veio mais tradicional, Brecht dá lugar a um desenvolvimento mais maduro do drama didático, que vai assumindo cada vez mais claramente os tons e o andamento da "parábola": exemplo máximo *Der gute Mensch von Sezuan,* que representa, a nosso ver, não apenas e não tanto um dos mais altos cumes da arte brechtiana em geral, quanto e sobretudo uma "encruzilhada crítica" no desenvolvimento de sua produção. Essa obra, como se sabe, reproduz em têrmos modernos a parábola dos deuses que descem à terra em busca de uma "alma boa" e das dificuldades com que se deparam para achá-la e conservá-la assim; o tom didascálico dos antigos *Lehrstücke* articulou-se aí numa trama dramática mais ampla, rica de movimentos e de fatos, de dialéticas e contradições (não mais episódio único, assumindo na intacta e, em certo sentido, abstrata exemplaridade de portador de unívoca, segura solução), enquanto o autor se reserva o direito de intervir e atrair a atenção do público para determinados problemas sòmente de quando em quando, nos "entreatos de cortina fechada" e na despedida ou "epílogo" que, redigido em estilo sàbiamente imitador da mais alemã tradição dos *Knittelverse* com o qual os autores — de Hans Sachs a Goethe, a Schnitzler — costumavam dirigir-se aos espectadores (reais ou imaginários), não oferece a "chave" do drama, a solução do problema moral, mas convida o próprio público a meditar sôbre os fatos e a buscá-la por si mesmo, ao mesmo tempo que se confessa "embaraçado" por não ter sabido achá-la:

33 Trad. ital. em *Teatro,* cit., II, 13. Cfr. L. FEUCHTWANGER, *art. cit.* Sôbre 'gesto' ver a definição dada por Brecht em *Über gestische Musik,* 1932, em *Schriften zum Theater,* cit., pág. 252.

EPÍLOGO

(Um ATOR adianta-se e, na frente da cortina, apresenta ao Público desculpas em forma de Epílogo.)

O ATOR:

E agora, Público amigo, não nos interprete mal!
Reconhecemos que êste não serve como final:
nós faziamos idéia de uma lenda côr-de-ouro
e ela, disfarçadamente, assumiu um tom de agouro.
E também ficamos tristes ao notar, por nosso lado,
os problemas em aberto e o pano-de-bôca fechado.
Qualquer sugestão, por isso, acatamos com respeito:
vocês estejam em casa e disso tirem proveito!
Não poderíamos ter maior mágoa ao confessar
o nosso próprio fracasso, se alguém não nos ajudar:
talvez nada nos ocorra, agora, de puro mêdo...
isso acontece. Entretanto — como acabar êste enrêdo?
Já batemos o bestunto e nada achamos no fundo.
Se outros fôssem os homens? Ou se outro fôsse o mundo?
Ou se os deuses fôssem outros? Ou nenhum? Como seria?

Assim é que estamos mal, sem nenhuma fantasia.
Para êsse horrível impasse, a solução, no momento,
talvez fôsse vocês mesmos darem trato ao pensamento
até descobrir-se um jeito pelo qual pudesse a gente
ajudar uma alma boa a atingir um fim decente...
Querido Público, vamos! busquem sem esmorecer!
*Deve haver uma saída: deve haver, e tem que haver!**

Aí, no fundo, vemos emergir novamente o mais autêntico Brecht: o Brecht que mesmo não aportando no pessimismo, é verdade, permanece fundamentalmente ligado, mais do que à serena e harmoniosa prefiguração do livre e humano mundo de amanhã (numa sociedade sem exploradores nem explorados), ao amargo e sarcástico desmascaramento das "virtudes negativas" da sociedade burguesa e capitalista, à sátira fus-

* Tradução de Geir Campos.

tigante e feroz nascida do interior daquela ordem política e econômica. O epílogo de *Guter Mensch von Sezuan* poderia, de fato, ser interpretado também como interrogação retórica, pergunta elíptica já contendo em si a resposta (assim pensaram muitos críticos); e não nos esqueçamos que o próprio Brecht, a seguir, acrescentou ao drama uma conclusão diferente, em que a solução do dilema estaria na sociedade socialista, onde o homem não explora o homem. Na realidade, porém, a virtude poética mais sólida do texto brechtiano (que é uma única coisa com a sua substância ideológica) permanece aquém dessa ainda que legítima extrapolação,[35] isto é: na capacidade de acusação precisa e circunstanciada, de figuração realista — mesmo através de um desenho de simbólica e artística elegância — de uma sociedade profundamente corrompida e cruel, anti-humana, bárbara. O longínquo horizonte que Brecht nos faz entrever, em futuro melhor, permanece uma perspectiva *lingüística* e *formalmente postiça*, assim como postiço e "a mais" resulta, afinal, também o prólogo colcosiano de *Kaukasischer Kreidekreis*.[36]

A última insatisfação de Brecht pela sua sistematização do "teatro épico" e, ainda mais, pela própria dicção do "teatro épico" (que queria substituir por outra de mais evidente significação dialética),[37] é, pois, no fundo, o aspecto teórico e técnico daquele mais profundo e substancial mal-estar criador, ideológico e humano, manifestado no seu extremo apêgo à historicidade das situações concretas, à análise da civilização burguesa por êle estudada até nos mais recônditos segre-

34 Cfr. *Versuche*, XII, Berlim, 1957, pág. 106.

35 Fundamentais, nesse sentido, as considerações de V. KLOTZ, *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk*, cit., págs. 15 e segs., e de A. SCHÖNE, *Bertolt Brecht. Theater-theorie und dramatische Dichung*, cit., págs. 286 e segs.

36 De acôrdo com M. SCHROEDER, "Bemerkungen zu Bertolt Brechts Kaukasischem Kreidekreis", em *Aufbau*, a.X (1954), n.º 11, pág. 984 (*contra* H. J. BUNGE, "Der Streit um das Tal. Studie zu Bertolt Brechts Stück Der Kaukasische Kreidekreis", 'Beilage' em *Theater der Zeit*, 1956, n.º 2, pág. 22).

37 Cfr. *Versuche*, XV, cit., pág. 77. Um dos mais íntimos colaboradores de Brecht, M. Wekwerth escreve: "Nos últimos tempos, Brecht adotou muito freqüentemente o conceito de 'teatro dialético'" (*Das Beste aus Margret Dietrichs Studie 'Episches Theater?'*, cit., pág. 37).

dos e íntimos andamentos, tornada matéria de cruel poesia, posta na berlinda em cada uma de suas manifestações "clássicas". A alternativa socialista, de fato, ofereceu-lhe provável ponto de referência, provisória e genérica perspectiva (a nossa explanação, atente-se bem, move-se no plano da criação artística, não no das convicções ideológicas), mas não lhe ofereceu matéria para um canto elevado, uma representação poética da nova sociedade humana, da qual, no fundo, êle tem uma experiência tôda ideal e mediata. Em outras palavras: o marxismo serve a Brecht, na dimensão estética, sobretudo como um fio de Ariadne na floresta intrincada do mundo burguês. Do ponto de vista artístico e da concreta prenhez ideológica de sua mais amadurecida produção dramática, a "pedagogia teatral" de Brecht permanece uma espécie de "marxismo negativo", instrumento para exploração sociológica e humana da moderna civilização capitalista, de seus mitos e vícios básicos; isto é: permanece nos limites de um marxismo crítico e indagador, como tinha ido se configurando, na década de 30, em algumas zonas da mais consciente e avançada cultura alemã de esquerda, começando com Walter Benjamin, ao qual devemos, pelo menos, a definição do "teatro épico" como teatro do "herói surrado" que bem resume tudo que vimos dizendo nestas últimas páginas, isto é: que na sua aberta e despreconcebida busca artística, Brecht não conseguira ainda, nem poderia conseguir, talvez, plasmar concretamente aquela figura do mundo de amanhã (um amanhã, naturalmente, já atual, já se esboçando numa parte do globo) que é o herói "positivo" e senhor do seu próprio destino, protagonista incontestado da História futura.

4. A partir de 1925, mais ou menos, a produção dramática de Brecht é inesgotável na trama imaginosa e no livre exercício da arte. De maneira cada vez mais explícita, com o decorrer dos anos, se encaminha para a gênese paralela de uma concepção da dramatologia e do espetáculo que, testemunhada por numerosas páginas programáticas ou por ocasionais, mas sempre exatos e científicos, comentários de suas obras teatrais, encontrou — após as tentativas iniciais e não

obstante as incertezas dos últimos tempos[38] — contornos bastante precisos no que se costuma definir como a poética do "teatro épico".

O germe dêsse "teatro épico" será fàcilmente encontrado, como vimos, na decidida polêmica brechtiana contra o Expressionismo, de um lado, e contra a *Neue Sachlichkeit* (especialmente sob a forma da *Gebrauchsmusik*), de outro. Sobretudo contra os primeiros foram dirigidos, inicialmente, os dardos mais agudos de sua crítica, jamais abandonada completamente, porém — deve-se acrescentar — nem mesmo nos últimos anos de sua vida ativa.[39] Se, de fato, os trabalhos com que se iniciou permanecem por mais de um aspecto ligados à matriz expressionista, da qual não puderam constituir superação radical e completa, contudo, na reelaboração de *Eduardo II* de Marlowe, como notou Jhering em 1924, já se manifesta nas confrontações das personagens e dos acontecimentos, ainda que em fase embrionária, aquela atitude formalmente fria e diferente que se tornará, mais tarde, um dos gonzos da poética brechtiana.[40]

A sua atividade, primeiramente como *Dramaturg* nos *Kammerspiele* de Munique, em 1920 como diretor do "Deutsches Theater" de Berlim, ao lado de Max Reinhardt e, depois, de Erwin Piscator (1927-28), colocou-o em contacto direto e fecundo com os exemplos mais vivos da literatura dramática mundial. Importante sobretudo, porém, foi o encontro com o teatro elisabetano e, a seguir, com o japonês, chinês e oriental em geral, onde se reflete uma concepção do espetáculo e da recitação em particular (muito distante das emo-

[38] Por mais de uma vez Brecht salientou que o "o estilo (da encenação épica) encontra-se ainda num estádio de desenvolvimento, em sua fase inicial" (*Domande e risposte sui modelli per la scena*, em *Programma 52*, cit.; cfr. também "Zwei Aufsätze zur Theaterpraxis", em *Sinn und Form*, cit.).

[39] Contra uma forma extrema de 'expressionismo ideológico' polemiza Brecht nas notas para a encenação de *Mutter Courage*, e em particular para a cena em que a protagonista ergue nos braços o corpo da filha morta, Kattrin, onde declara obrigatório evitar a imagem "nióbica" da "Pietà", que brotaria de uma consideração puramente biológica do horror da morte, enquanto se trata de fato amplamente social (*Theaterarbeit*, cit., pág. 286).

[40] H. JHERING, *Die Zwanziger Jahre*, Berlim, 1948, pág. 165.

ções que o ator sòzinho representa", segundo opinião de Gorelik,[41] num contexto muito próximo do nosso) que indubitàvelmente permitiu a Brecht extrair, em função estritamente instrumental, motivos de confirmação para os novos princípios que andava elaborando.

Em *Dreigroschenoper* e *Mahagonny*, êsses novos princípios ainda não estavam completamente firmes mas já largamente presentes, mesmo no âmbito de uma ampla sistematização teórica. Predominarão, entretanto, a partir dos *Lehrstücke* e das *Schulopern*, que freqüentemente se afastam da sêca e abstrata estilização dos escritos didáticos, enquanto os afrescos mais amplos de *Mutter Courage* e de *Galilei* propõem de nôvo a plenitude emotiva das primeiras tentativas, disciplinada e aprofundada pela amadurecida consciência pedagógica e social.

O pensamento original de Brecht sôbre o complexo fenômeno da dramatologia e de sua explicitação cênica no espetáculo foi confiado essencialmente a três escritos (ou grupos de escritos), que além do mais resumem e, às vêzes, corrigem o que o autor tinha tido oportunidade de expor em páginas ocasionais e menos extensas: *Neue Technik der Schauspielkunst* (1940), *Kleines Organon für das Theater* (1948) e *Die Dialektik auf dem Theater* (1951 sgs.). No breve apanhado que se segue vamos levar em conta também os escritos "menores".

Para Brecht "existe "teatro" quando se reconstrói com finalidade recreativa a imagem viva de acontecimentos históricos ou inventados, que têm sêres humanos como protagonistas";[42] "deve poder permanecer algo de supérfluo: o que, em resumo, quer dizer que se vive para o supérfluo. Menos que outra coisa qualquer, o divertimento precisa de justificações".[43] Cabe ressaltar que essas palavras não têm valor absoluto, mas sentido sobretudo polêmico. Salientar o lado recreativo do fato teatral significa, em primeiro lugar, para Brecht, combater as concepções brumosas e irracionalistas correntes, aquêle "disfarce" religioso e místico do teatro, que

41 *New Theatres for Old*, New York, 1954, pág. 416.
42 *Kleines Organon für das Theater*, I.
43 Ib., III.

encontrava aceitação também na Alemanha contemporânea: em Max Reinhardt, por exemplo, cujas figurações barrocas e cenográficas nem sempre eram expressão de espontânea alegria dos sentidos, multicor caleidoscópio, mas, e freqüentemente, "festa" e mística comunhão de palco e público. "Aquilo que os antigos, segundo Aristóteles, fazem os heróis de suas tragédias realizar, é função nem mais nobre nem mais vil do que divertir o público. Quando se diz que o teatro deriva dos ritos cultuais, afirma-se apenas que, através das cerimônias, êle se tornou teatro; dos mistérios não acolheu a missão religiosa, mas o puro e simples prazer do espetáculo. E a catarse aristotélica ou seja a purificação *através* do temor e da piedade, ou a purificação *do* temor e *da* piedade, é um *lavacrum* que não apenas se desenrolava de forma agradável, como tinha também a tarefa de suscitar o prazer. Exigir muito ou muito conceder ao teatro significa aviltar sua verdadeira finalidade".[44]

A esta altura tornam-se operantes os pressupostos marxistas de que parte Brecht. Porquanto, se é verdade que o "divertimento" assumiu por vêzes características novas e diferentes — testemunham-no os documentos da civilização literária, a par das poéticas e elaborações doutrinárias — a origem dessa multiplicidade de formas êle a encontrou nas diversas estruturas sociais ou, conforme suas próprias palavras, "nas formas de convivência humana", que estariam na base das mesmas. De qualquer forma, um elemento é comum a todo teatro do passado: "O prazer oferecido por representações tão diversas jamais dependia do grau de semelhança com o objeto representado".[45] De fato, bastava a ilusão de que a estória arquitetada com tôda espécie de recursos poéticos e teatrais, tivesse um desenvolvimento rigoroso", donde "também nós estamos dispostos a negligenciar essas discordâncias quando tomamos parte nos *lavacri* espirituais de Sófocles, nos sacrifícios de Racine ou nos "frenesis" de Shakespeare, tentando assenhorear-nos dos sentimentos nobres e elevados dos protagonistas daquelas situações". Aqui Brecht rompe com a moderna teoria da *Einfühlung* (isto é: da intuição capaz de

44 Ib., IV.
45 Ib., IX.

estabelecer uma comunhão total e indiscriminada entre o espetáculo e o público) e, conseqüentemente, com os procedimentos clássicos da dramaturgia tradicional, bem como, sustentando que a estrutura da atual sociedade, o nosso "modo de convivência humana" são determinados em medida preponderante pela ciência, afirma a necessidade de um teatro homogêneo àquele "modo" ou, seja, de um teatro "científico".

Na prática e na criação, êsses princípios conduzem a uma revolução da dramatologia clássica: revolução que chamamos "copernicana", porque o homem está, ainda, no centro dos acontecimentos, mas apenas *relativamente,* não de maneira absoluta. Brecht salta de uma só vez tôdas as regras mais tradicionais — para maior clareza, aquelas que da poética aristotélica assumida na dimensão mais óbvia e banal chegam ao consumado ofício dos modernos "artesãos" franceses[47] — para ligar-se a alguns "filões" do teatro que, em determinadas épocas, tiveram pêso preponderante, mas, a seguir, foram reduzidos à esfera do excepcional e irrepetível: ao espetáculo

46 Ib., IX. Interessante notar o que Brecht observa a respeito: "Hoje se poderia escrever uma estética das ciências exatas. Galileu já falava da elegância de certas fórmulas e do humorismo de certas experiências, enquanto Einstein atribuía ao senso do belo uma função reveladora, e o físico atômico R. Oppenheimer exalta o hábito científico, que tem beleza própria e parece muito adequado às condições do homem na terra". Essas palavras encontram magnífica confirmação e tradução poética no *Leben des Galilei,* fundada na manifestação humana da figura do grande cientista visto em sua atividade quotidiana de pesquisador e indagador da natureza (e a explicação de uma lei física através da rudimentar experiência, sugerida por banalíssima função, adquire, no comêço do espetáculo, o sabor de parábola). O próprio Brecht, de resto, examina com agudeza a cena inicial do drama, no *Kleines Organon,* LXIII (cfr. também, nesse ponto, H. JHERING, *Berliner Dramaturgie,* Berlim, 1947). O mesmo sabor parabólico vamos encontrar numa 'história' baseada em alguns episódios da vida de Francis Bacon (*Das Experiment,* em *Kalender-Geschichten,* Hamburg, 1953, págs. 31-43; trad. ital. em *Gli affari del signor Giulio Cesare e storie da calendario,* Torino, 1959, págs. 224-34).

47 "A literatura dramática continua seguindo, ainda em nossos tempos, as receitas de Aristóteles para gerar a chamada catarse", observa Brecht no citado ensaio *Über die Verwendung von Musik fur ein episches Theater,* em *Schriften zum Theater,* cit., pág. 243.

medieval,[48] à dramatologia elisabetana e à barroca em geral,[49] a certas formas de teatro oriental (para não citar Buchner,[50] o Goethe do *Satyros* e de certas páginas do *Urfaust,* e outras contribuições mais mediatas e sutis). Do espetáculo medieval Brecht tirou o ritmo largo e despreocupado (oposto à rigorosa construção da tragédia clássica, onde cada cena existe em função da seguinte, enquanto que aqui — como adverte o próprio Brecht — cada cena vive "por conta própria"), o alternar-se da ação e da narração, os comentários e "sermões" convidando o público a extrair do texto a "lição" competente; da dramatologia elisabetana e barroca, ao invés, uma concepção mais desembaraçada e elástica da estruturação dramática, e uma intervenção mais acentuada do tema "cômico" no complexo de uma orquestração fundamentalmente "séria" (do teatro elisabetano, em particular, o princípio — racionalista — da iluminação sempre total do palco); do teatro oriental, sobretudo indicações para a recitação, para o guarda-roupa, para o uso, por vêzes, de máscaras e da música em função alienante, pelo caráter alusivo e simbólico do "contra-regra".[51]

48 O próprio Brecht salientou que "tendências didáticas revelavam os mistérios medievais..." (*Vergnügungstheater oder Lehrtheater?,* em *Schriften zum Theater,* cit. pág. 72).

49 Cfr. W. BENJAMIN, "Was ist das epische Theater?", em *Mass und Wert,* 1939 (agora em *Schriften,* vol. II, Berlim, 1955, págs. 260 ss.); K. KONIGSHOF, "Über den Einfluss des Epischen in der Dramatik" em *Sinn und Form,* a.VII (1955), n.º 4, págs. 578 segs.; H. LUTHY, "Il povero Bertolt Brecht", em *Tempo presente,* a.I (1956), ns. 6-7, págs. 495 e segs.; G. NECCO, *Storia della letteratura tedesca,* Milano, 1957, pág. 720.

50 Entre os primeiros a perceberem tal ascendência está Alfred Kerr, numa crítica sôbre *Trommeln in der Nacht,* em 1926 (cfr. *Die Welt im Drama,* cit., pág. 164), seguido depois por outros.

51 Fácil, pois, compreender que Brecht não nasce 'literato' e escritor de gabinete, mas homem de teatro, autor de experimentadíssimas e calibradíssimas *pièces* ('Stukeschreiber', como êle próprio gostava muitas vêzes de se definir) cujo olhar vigilante está sempre atento ao jôgo dos diversos elementos que compõem a ação cênica, à sua dialética relação, ao alienante nexo que os liga recìprocamente — enquanto referidos a uma platéia que já não é uma coisa só com o palco, em união mística, mas dêle se diferencia nìtidamente, possui suas características precisas e é levada na devida conta, aliás conta muito exata, representando componente colorida e diferenciada do espetáculo. Aqui

Sôbre a raiz medieval da dramatologia brechtiana volta a insistir com particular perspicácia Walter Benjamin. "Êsse teatro — observa êle — está ligado ao decorrer do tempo de forma tôda diferente do teatro trágico. E a tensão, referindo-se menos ao desenlace final que aos acontecimentos particulares, permite-lhe abranger as épocas mais longínquas. (O mesmo acontecia outrora com os mistérios. A dramatologia de *Édipo rei* ou *O Pato Selvagem* é justamente o oposto da dramatologia épica)". O crítico alemão visa, pois, a realçar a originalidade da concepção teatral brechtiana, mas, ao mesmo tempo, a não deixar que nos escape a orgânica e precisa

entra a crítica de Eric Bentley: "O problema da iluminação. — observa êle — conduz-nos a outro, mais geral, da separação psicológica entre ator e espectador, entre palco e público: é um problema repleto de paradoxos. De um lado, o teatro da ilusão aproxima ator e espectador mais do que o teatro épico, porquanto a ilusão leva naturalmente o espectador a identificar-se com os heróis da questão, a sentir-se mergulhado nos acontecimentos, a deixar-se arrastar pela tensão dramática". De outro, o teatro épico coloca o espectador a certa distância ("alienação"), pede-lhe para não se identificar muito com as personagens, para não apaixonar-se tão profundamente pelos acontecimentos até permitir deixar-se arrastar por êles. Exemplo bastante audaz de "alienação" encontra-se em *Mãe Coragem*. No fim do drama, a velha mulher canta ainda a canção que entoara no comêço, com efeito que poderia fàcilmente ser sentimental (isto é: *puramente* patético). Na encenação berlinense, realizada pelo próprio Brecht, porém, um rumor semelhante ao assobio de uma sereia interrompe nesse ponto a música: Brecht e Engel queriam precisamente neutralizar o efeito puramente patético e impedir que o auditório se "desmanchasse" em lágrimas (o têrmo é perfeitamente adequado). Êste é um exemplo relativamente genérico, insignificante; mais comprobatório temo-lo na canção do cozinheiro 'Ein feste Burg ist unser Gott', enquanto Kattrin executa a triste pantomima tentando vestir o chapéu espalhafatoso e as botinhas de uma prostituta; o primeiro efeito é jocoso; mas, a seguir, o *pathos* aumenta gradativamente. Brecht escreveu: "Uma construção verbal bonita e audaciosa aliena o texto"; a própria beleza e forma salvam o efeito de alienação: pondo ordem no caos, elas põem o caos a certa distância, de modo a poder ser contemplado. Reivindica-se, assim, a função da literatura no sentido utilitário. Para Brecht, pois, a teoria é uma autojustificação; explica por que êle, profundamente didático nas intenções, permanece na realidade poeta no método". Na mesma ordem de problemas se insere também o uso brechtiano das "artes irmãs" e, em particular, da música — utilizadas, como se sabe e veremos melhor a seguir, não na função "wagneriana" de "fundir-se" sem resíduos numa "obra de arte total", onde a contribuição de cada uma já não seja mais reconhecível à primeira vista,

correspondência com uma tradição histórica que não pôde evitar de aí deixar suas marcas visíveis, e da qual, aliás, ela é, de certa forma, a continuadora depois de séculos de vida latente. Assim, individualizando o centro da dramatologia de Brecht no esfôrço de modelar uma nova personagem cênica, ou seja o "herói antitrágico", que amadurece na reflexão e na prudência as suas crises humanas e mais profundas (aqui Benjamin retoma a sua já citada definição do teatro de Brecht como "teatro do herói surrado"), é natural para êle recordar precedentes, ascendências próximas e distantes, que remontam pelo menos à Idade Média, para não falar do diálogo platônico que com *Fedon*, completo e sublime retrato do "sábio", chegou às portas do "drama" pròpriamente. "O Cristo medieval — observa a propósito Benjamin — que representava, como nô-lo apontam os Padres da Igreja, também o sábio, é o herói antitrágico por excelência. Mas, também no drama profano ocidental, a busca do herói antitrágico jamais cessou. Freqüentemente em contradição com seus teóricos, êste drama sempre se diferenciou, cada vez de forma diversa, da autêntica figura trágica ou seja da figura grega. Essa via importante mas fracamente assinalada (que aqui pode servir de imagem de uma tradição) passou na Idade Média através de Hroswitha e os mistérios; no Barroco, através de Gryphius

mas, pelo contrário, com o escopo preciso de conservar intacta e, talvez, fortalecer a própria autonomia expressiva, muito freqüentemente empregada em vista de um efeito de estranhamento ou alienação. "Do mesmo modo que insere poesias nos diálogos, com o fim de alienar certas e determinadas emoções, assim também Brecht introduz o acompanhamento musical. O uso da música para obter um efeito alienatório é diametralmente oposto ao uso tradicional da música em cena, o qual era o de sustentar o diálogo, "elevar" o estado de espírito. O uso ortodoxo da música, no teatro, apenas duplica o texto, acrescenta A a outro A já existente." Em Brecht, pelo contrário, a música acrescenta B a A, obtendo, assim, que êste último seja alienado e a estrutura da obra enriquecida. A música pode naturalmente oferecer a mais pura alienação através da beleza, e é precisamente o caso em que a beleza pode ter função especial de "alienação". Para *Mãe Coragem*, por exemplo, Paul Dessau compôs a mais delicada de suas músicas, para servir de comentário ao "Canto da confraternização", que é o que o título sugere e é cantado por uma prostituta." Sôbre a função da música no teatro brechtiano cfr. R. LEIBOWITZ, *Brecht et la musique de scène*, em *Théâthe Populaire*, n.º 11, jan.-fev. 1955, págs. 43-49.

e Calderón. Mais tarde delineou-se em Lenz e Grabbe e, por fim, em Strindberg. As cenas shakespeareanas permanecem monumentos, ao seu lado, e Goethe cruzou-a na segunda parte do *Faust*. É ela uma estrada européia, mas também alemã. Embora se possa falar de estrada em vez de desvio clandestino, através do qual a herança do drama medieval e barroco tinha chegado até nós, êsse desvio volta hoje à luz, ainda que recoberto de brotos selvagens, nos dramas de Brecht". A busca brechtiana da nova personagem ressalta-se, no parecer de Benjamin, especialmente evidente e imediata no "caso particular do "teatro épico", que é o *Lehrstück* ou drama didático: êle se diferencia do âmbito mais vasto do primeiro pelo fato de, mediante a singular pobreza do aparato cênico, simplificar e recomendar o intercâmbio do público com os atôres, dos atôres com o público. Cada espectador é um ator em potência. De fato, é mais fácil representar o "professor" que o "herói". Essa intercambialidade entre os dois elementos essenciais do espetáculo — fora, porém, daquela zona "hipnótica" da dramatologia tradicional, que Brecht combate, aliás, e na qual a comunhão entre público e palco "fulmina" num místico "curto-circuito" as possibilidades críticas do primeiro — é garantida pelo estilo particular que Brecht recomenda para a realização cênica dos textos do teatro épico: em primeiro lugar, a técnica do "estranhamento", tendente a restituir ao ator, em determinados momentos, a capacidade de refletir sôbre a personagem que encarna e alienà-la de si (e ao público, de não se identificar com ela). Mas, adverte Benjamin, "erradamente se recordaria, nesses momentos, a ironia romântica, como foi usada, por exemplo, por Tieck em *O gato de botas*. Esta não tem fins didáticos, mas, no fundo, exibe apenas a informação filosófica do autor, o qual, ao escrever dramas, tem sempre presente o princípio: em última análise, o mundo pode bem ser um teatro". Resumindo magistralmente todos os motivos esparsos da poética teatral brechtiana, Benjamin conclui assim sua sutil análise: "É mais fácil definir qual a mira do teatro épico, partindo do conceito de palco que do conceito de um nôvo drama. O teatro épico atesta um fato muito negligenciado, que poderíamos definir como o sepultamento da orquestra. O abismo que separa os atôres do público como os mortos dos vivos, o abismo cujo silêncio aumenta a solenidade do drama, cujo ecoar exalta o arrebatamento da obra, êsse abismo que, entre todos os elementos mais evidentes do teatro conserva os traços de sua origem sacral, foi progressivamente perdendo a importância. O palco é ainda mais elevado, mas já não emerge de uma profundeza insondável: tornou-se apenas um estrado. Drama didático e teatro épico são uma tentativa de instalação sôbre êsse estrado".[52] Por último, não nos esqueçamos que, num ensaio inédito até 1955, *Kommentare zu Gedichten von Brecht*, Benjamin relaciona uma das mais típicas e "anárquicas" poesias brechtianas, *Vom armen BB* — tradicionalmente considerada o primeiro desafio iconoclasta do jovem escritor e dramaturgo ao mundo da rotina e do conformismo artístico e cultural — à antiquíssima forma literária da Idade Média: "Seu tronco original" de fato "é o da lamentação (*Klage, planctus*), uma das maiores formas da literatura medieval".[53] Note-se aí, em primeiro lugar, a coerência com que o crítico alemão tende contìnuamente a inserir o mundo poético brechtiano e a sua instrumentação técnico-semântica numa vasta rêde de referências e pontos de contato com a história da civilização européia; em segundo lugar, a posição de relêvo que nessa rêde assumem as referências a um patrimônio artístico, largamente "pedagógico" ou, seja, o medieval; e, por fim, em terceiro lugar — acrescentamos nós — a vontade explícita que anima Brecht desde o início, no sentido de secularizar êsse mesmo patrimônio, assimilado em sua dimensão didática mas voltado para êxitos divergentes, de profundo racionalismo. Em outras palavras, Brecht não solicita o consentimento místico e sentimental buscado pela pedagogia religiosa, mas busca, pelo contrário, o fecundo dissenso crítico e a dúvida problemática salutar, ambos, em última análise, constituindo a única forma de efetivo, digno e superior consenso almejável por um humanismo real.

Também Eric Bentley pretendeu mais de uma vez insistir sôbre o "classicismo" da dramatologia brechtiana. "Brecht — escreve êle — definiu o seu teatro como "teatro épico", porque sua forma narrativa se opõe ao degenerado teatro "dra-

52 W. BENJAMIN, *Was ist episches Theater?*, cit. págs. 260-67.
53 W. BENJAMIN, *Kommentare zu Gedichten von Brecht*, ibid., pág. 363.

mático" de nosso tempo, no qual a trama e os acontecimentos perderam a primazia. O têrmo "épico" contém implìcitamente um julgamento polêmico nas comparações de uma época em que é considerado, por todos os mentores oficiais da arte dramática, inatual e ultrapassado; ao mesmo tempo, porém, pode ser obstáculo para uma exata inteligência da posição de Brecht, enquanto coloca sua obra na categoria do excêntrico, do deliberadamente cismático, do teimosamente experimental. Assim, um de seus declarados admiradores, Mordecai Gorelik, parece acreditar que o têrmo "épico" signifique uma espécie de estilização teatral, e que o teatro épico seja verdadeiro "laboratório"... Na realidade, se o método de Brecht se distancia do esquema tradicional do teatro, isso acontece sempre de acôrdo com as linhas de uma teoria da cena amadurecida e repleta de bom senso, para a qual o próprio Gorelik, antes de escrever seu livro, encontrara uma definição bastante adequada: "realismo épico".[54]

Às componentes até aqui relembradas outras, mais modernas, devem ser acrescidas: as experiências mais avançadas da técnica cênica expressionista e pós-expressionista, de um Piscator, por exemplo, sobretudo na utilização de determinados meios rigorosamente falando extra-teatrais, de que se valeu não em função absoluta mas imediata e instrumental. Donde o "teatro épico" de Piscator não vir a ser mais que uma "revista ideológica", ao passo que o de Brecht consegue salvar, mesmo no âmbito de experiências revolucionárias e sob certos aspectos iconoclastas, como já dissemos, o texto dramático em sua autonomia de construção perfeita e exemplar.[55] Não nos esqueçamos, por fim, de que Brecht jamais recusou *in toto* a bagagem aristotélica (reconhece, por exemplo, a importância fundamental da "fábula",[56] e é fácil compreender o motivo), cedendo por vêzes à dramatologia da *Einfühlung* mesmo em se tratando de criação (*Gewehre der Frau Carrar*).[57]

54 E. BENTLEY, *Il teatro epico di Bertolt Brecht*, cit.

55 Contra o caráter de "revista" que desnaturaria a substância do "teatro épico" polemiza Brecht nas observações a *Dreigroschenoper* (em *Stücke fur das Theater am Schiffauerdamm*, vol. I, Berlim, 1955, págs. 158-59). Cfr. também o ensaio *Uber experimentelles Theater*, 1939, onde ao tipo do teatro-revista se contrapõe o teatro-parábola (*Dreigroschenoper*) ("Beilage" em *Theater der Zeit*, 1959, n.º 4, pág. 3).

56 Em *Kleines Organon für das Theater*, XII.

Para Brecht, o teatro é uma demonstração de vida, não como um "abrir de janela" por onde irrompesse violentamente as côres, os movimentos, a dramática dialética dessa mesma vida, a nos envolver e arrastar, com ou sem a nossa aquiescência, em seu ritmo de vórtice; mas, antes, como um "abrir de livro" que se pode folhear à vontade e fechar para meditar com mais tranqüilidade sôbre esta ou aquela página.[58] Daí a necessidade de um corte diferente para a ação dramática e de um "tempo" mais lento para a sua execução cênica, de acôrdo com o desenvolvimento não mais exclusivamente de processos sentimentais e emotivos, mas também conceituais.

O próprio Brecht assim resumiu esquemàticamente seus pontos de vista (esquemàticamente enquanto o confronto que se segue "não indica contrastes absolutos, mas, apenas, o modo em que se desloca a acentuação. Assim, num processo comunicativo, pode-se procurar agir com os recursos intuitivos da sugestão ou com os puramente racionais da persuasão"):

Forma dramática do teatro	*Forma épica do teatro*
ativa	narrativa
envolve o espectador numa	faz do espectador um obser-

57 Brecht anota: "As desvantagens dessa técnica podem ser anuladas até certo ponto, acompanhando o espetáculo com a projeção de um documentário sôbre os acontecimentos na Espanha, ou qualquer outro comentário propagandístico" (*Gesammelte Werke*, 2 vols., London, 1938, vol. II, pág. 397).

58 Em uma carta de 1931, ao "Berliner Börsen-Kurier", a propósito de *Mann ist Mann*, Brecht escreve: "Aqui se pede ao espectador uma atitude semelhante à do leitor que folheia o livro para fazer confrontações" (*Erste Stücke*, cit., II, pág. 327). A seguir, Brecht tenderá, todavia, a recuperar, ainda que parcialmente, a "rapidez" do tempo "dramático", anotando em 2 de abril de 1941, enquanto trabalhava em *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui:* "Estou curioso para ver se consigo conferir velocidade ao épico — não se deve crer que êle tenha de ser lento por princípio. No teatro épico, na realidade, é possível usar tanto o acelerador como o retardador; também o movimento, o conflito aberto, o choque dos antagonistas, é naturalmente possível nêle tal como no teatro 'dramático'" (*Aus dem Arbeitsbuch: Der aufhalsame Aufstieg des Arturo* Ui, *Sinn und Form*, a.IX (1957), ns. 1-3, pág. 101).

ação cênica	vador, mas
euxaure-lhe a atividade	estimula-lhe a atividade
permite-lhe sentimentos	arranca-lhe decisões
proporciona-lhe emoções (*Erlebnis*)	proporciona-lhe noções (*Weltbild*)
o espectador é admitido numa ação	é colocado face a uma ação
é submetido a sugestões	é submetido a argumentos
as sensações são respeitadas	são impelidas até a plena consciência
pressupõe-se o homem um ser conhecido	o homem é objeto de indagações
o homem imutável	o homem mutável e modificador
tensão relativamente ao êxito	tensão relativamente ao andamento
uma cena serva à outra	cada cena tem vida própria
progressão	montagem
curso linear dos acontecimentos	por curvas
evolução obrigada	saltos
o homem como dado fixo	o homem como processo
o pensamento determina a existência	a existência social determina o pensamento
sentimento.	razão.

Para tornar evidente essa reviravolta de valôres, Brecht funda-se essencialmente na recitação, por sua vez baseada no efeito de "estranhamento" ou "alienação"[59] (efeito —V, em alemão: *Verfremdungseffekt*): as personagens e o ambiente são apresentados como algo já conhecido e estranho ao mesmo tempo, de maneira que o público seja obrigado a assumir,

[59] Não se deve esquecer que o "estranhamento" pode ser obtido, além de com a recitação, com a música (cfr. o que observa, a propósito, Bentley, no trabalho citado há pouco) ou outros recursos como, por exemplo, revelando aos expectadores as "fontes de luz" (cfr. nesse sentido, a poesia de Brecht *Die Beleuchtung* (1951) e o escrito *Die Sichtbarkeit der Lichtquellen* (1940), agora em *Schriften zum Theater*, cit., págs. 260-62). Sôbre uma possível derivação do "Verfremdungseffekt" do "Priem Ostrannenija" da crítica formalista russa confr. WILLETT, *op. cit.*, pág. 175 (*contra* I. FRADKIN, *Bertolt Brecht artista del pensiero*, em *Teatro*, 1956, n.º 1, págs. 142-155.

nas suas comparações, uma atitude ativamente crítica (e, acrescenta Brecht, "crítica do ponto de vista social").[60] Trata-se de um recurso técnico já definitivamente canonizado no "teatro épico", mas, segundo Brecht, também ativo — de maneira mais ou menos consciente — no ambiente espetacular de outros países (especialmente orientais) e de outros séculos. Além disso, é documentável também em artes que não as da "representação cênica", na pintura, por exemplo. Parece-lhe, de fato, poder descobri-lo nos "quadros narrativos" de Peter Brueghel o velho — mais declaradamente nos da juventude, mas, também, nos da maturidade e da velhice — e analisa tôda uma série, numa interessantíssima coletânea de apontamentos e observações conservada entre suas cartas inéditas, mas agora parcialmente tornadas accessíveis por Wolfgang Hutt.[61] Sob êsse aspecto é clássica a análise que faz do quadro *Paisagem com a queda de Ícaro* (c. 1556), começando pela sutil observação de abertura, visando a sublinhar como o pintor procura desmitificar o legendário episódio, pondo em contraste (estranhando, portanto) a plácida calma que domina tôda a paisagem com a figura do camponês arando, em primeiro plano, e a minúcia de um sem número de particularidades que vão aumentando em ondas concêntricas, com relação ao trágico acontecimento da queda de Ícaro, concebido não como centro mas apenas parte, elemento do quadro tomado no conjunto (tanto assim que a personagem não é imediatamente perceptível, sendo preciso buscá-la pacientemente na minuciosa trama da narração). Ainda uma vez o antinaturalismo brechtiano, nessa análise original da composição de Brueghel, revela-se em algumas observações felizes que concorrem para salientar o tipo particular de realismo que êle tem em mira: um realismo que parte de um *fato*, de um *dado* capaz de interessar por si mesmo certa "quantidade de público", mas não o exprime em têrmos de dramaticidade imediata, capazes de consumir em fulgurante curto-circuito a margem de nossa participação afetiva-racional, bem como o insere num

[60] Sôbre a "Verfremdung" como "maravilhoso" no teatro de Brecht cfr. G. GUERRIERI, *Breve introduzione all'alienazione*, em *Programma* 52, cit., págs. (17-9). Também nisso o teatro de Brecht demonstra mais uma vez ser o "barroco" e o "artístico" da era científica".

[61] B. BRECHT, *Verfremdungseffekte in den erzählenden Bildern des älteren Brueghel*, em *Bildende Kunst*, 1957, n.º 4, págs. 229-33.

horizonte mais amplo, num contexto homogêneo de relações, colocando-o num realce de razoável, perspícua dramaticidade, isto é: num realce que brota justamente da relação dêsse *fato* ou *dado* com os demais *dados* e *fatos* que tecem aquêle horizonte amplo, e só mediatamente — isto é: através de um ato *intelectual* (que não exclui, é verdade, a solicitação sentimental, antes acaba por fazer um com ela. O próprio Brecht já não dizia que "dialetizar é, em última anlise, tarefa do sentimento"?) — da relação com o "referente", com o espectador, onde a dramaticidade imediata e fulgurante do primeiro caso se realiza tôda no âmbito de um *pathos* indiscriminado e, portanto, incontrolável. Daí a necessidade de um ritmo narrativo da ação, e um particular e sugestivo tipo de simbolismo, que nasce não ao nível do particular, elevado para superior e transcendente esfera alegórica de significados que não lhe são próprios na vida comum e no discurso normal, mas — no interior do próprio ritmo narrativo — da relação das particularidades entre si e, portanto, no nível do conjunto, da totalidade.

Alienando completamente o próprio objeto, como acontecia no teatro antigo e medieval, por meio de máscaras humanas e animais, a representação subtrai êsse mesmo objeto ao "domínio" do público, à sua compreensão efetiva, impedindo a possibilidade de influir sôbre êle. Para Brecht, ao invés, o nôvo tipo de *alienação* "deveria simplesmente retirar aos processos que resultam sujeitos a influências sociais aquela marca de familiaridade que hoje os mantém ao abrigo do "domínio" do "espectador",[62] isto é: deveria apresentar as situações que formam a trama da "fábula" como conhecidas, mas sòmente até certo ponto: como *problema* que nos é colocado e devemos resolver de alguma maneira (a propósito da interpretação que Peter Lorre deu, em 1931, no "Staatstheater" de Berlim, à figura de Galy Gay em *Mann ist Mann*, Brecht observava numa carta ao "Berliner Börsen-Kurier" que "as frases não eram aproximadas do espectador, mas sim afastadas dêle", e "o espectador não era conduzido pela mão, mas entregue às próprias descobertas").[63] O teatro não é oásis isolado e inatacável, em meio ao emaranhado da vida, mas etapa dessa mesma vida, a ela dialèticamente ligada como ao próprio pressuposto e ao seu natural destino: "O interêsse do público não deve ser criado no teatro, mas lá fora, e, depois, atraído para o teatro, onde deve ser satisfeito".[64]

62 *Kleines Organon für das Theater*, XLIII.
63 *Erste Stücke*, cit., II, pág. 321.

Por êsses pressupostos de revisão radical, a fim de obter o efeito alienante, modela-se a recitação. Esta, repudiando os esquemas tradicionais, prescreve ao ator não identificar-se jamais com a personagem, mas representá-la como diferente dêle, isto é: "alienando". Nesse sentido cabe precisar o seguinte: 1) a recitação "estranhante" ou "alienante" tem um precedente distante na técnica recitativa do drama litúrgico e sacro em geral, onde, em lugar do clássico princípio da identificação com a personagem, dominava a idéia da "representação", coerentemente com todo o caráter simbólico, alegórico, alusivo, em suma, do espetáculo sacro medieval; o *ator* comporta-se *como* se fôsse esta ou aquela figura do mundo bíblico ou histórico. 2) Com relação à tradução italiana do têrmo original *Verfremdung*, Renata Mertens, autora da versão de *Kleines Organon für das Theater*, na coletânea einaudiana dirigida por E. Castellani, observa: "Traduzimos *Verfremdung* por estranhamento (*straniamento*), porque nos parece mais exato que "alienação", têrmo recentemente adotado pela crítica teatral italiana para definir êsse conceito peculiar da estética de Brecht".[65] Todavia, é fato que também em favor dos que preferem a outra versão militam inúmeros argumentos. Provàvelmente, no têrmo *Verfremdung*, a par da nuança derivada da raiz do verbo, a qual indica quase surprêsa face a algo inesperado (Brecht fala, em *Strassenszene*, de uma técnica com a qual se pode imprimir às relações humanas representadas a marca de coisas surpreendentes")[66] há também a alusão ao fato de o ator, por exemplo, cindir de sua pessoa a personagem, objetivá-la, *aliená-la*. Vemos aí claramente em jôgo a influência da terminologia hegeliano-marxista. A alienação tem por fim impedir e sitiar a *Einfühlung*, isto é: a fusão total entre ator e espectador, de interpor uma espécie de dia-

64 *Ibid.*, pág. 322.
65 Vol. II, pág. 15, n.º 2.
66 B. BRECHT, *Die Strassenszene*, em *Versuche*, X, cit., pág. 131.

fragma entre dois têrmos que, de outra forma, como *união mística* entre palco e platéia ou, seja, como renúncia à *distinção* racional, excluiriam a objetivação. A isso parece aludir Brecht quando observa: "Êle... "estranha" o pequeno procedimento particular, *evidencia-lhe a importância, torna-o notável*".[67] Todos são problemas que demonstram como não apenas a obra poética, mas, também, a obra teórica de Brecht requer esclarecimentos não marginais, antes de permitir uma avaliação histórica e cientìficamente fundada. 3) Observa-se, por fim, que coerentemente com todo o caráter "tendencial" e "polêmicamente instrumental" da teoria brechtiana, o emprêgo dos efeitos-V não é taxativo mas preferível, de vez em quando, a fim de obter determinados resultados: para a encenação da gorkiana *Wassa Schelesnowa,* a cargo do "Berliner-Ensemble", Berthold Viertel renunciou explìcitamente àquele princípio.[68]

Esclarecidos três pressupostos, e de modo geral, Brecht afirma que "em caso algum o ator deve transformar-se completamente na personagem. Um julgamento do tipo "Êle não interpretava Lear, *era* Lear" soaria para êle completamente negativo. O ator deve mostrar a personagem ou, melhor, não deve simplesmente revivê-la; isso não significa, é claro, que deva permanecer frio quando interpreta uma figura apaixonada. Mas os seus sentimentos não deveriam ser fundamentalmente os mesmos da personagem. O público deve conservar plena liberdade".[69] Isso significa que a cisão entre personagem e ator, ou seja "o processo real, profano, não é mais ocultado (a)": por assim dizer, o intérprete pisca-nos o ôlho por detrás da personagem, nô-la oferece como um problema a ser resolvido, para o que pede a nossa colaboração. Todavia, dêsse problema deve ter uma visão pelo menos tendencial, um "ponto de vista" que, para Brecht, se situa fora do teatro — uma vez rompido definitivamente o seu isolamento — na vida real, nas lutas sociais. "Para a humanidade, as batalhas decisivas, nesta terra, são combatidas não nas nuvens ou nos cé-

67 Castellani-Mertens, *ib.*, pág. 16. Passagem paralela pode também ser lida em *Theaterarbeit,* cit., pág. 244.

68 Cfr. *Theaterarbeit,* cit., págs. 58-9.

69 *Kleines Organon für das Theater,* XLVIII.

rebros: no *lado de fora.* Ninguém pode ficar acima da luta de classes, porque ninguém pode manter-se acima dos homens. A sociedade não pode ter um porta-voz comum enquanto estiver dividida em classes: donde, para a arte, ser "apartidária" significa pertencer ao partido *dominante*".[70] A necessidade dessa entrega plena e orgânica da dimensão real do mundo em que vivemos exige a admissão, na cena, de elementos decididamente populares (não novos, no fundo, para Brecht, que dêles tinha feito largo e sábio uso na linguagem de *Trommeln in der Nacht* e de *Baal*) a par de elementos cultos. Sendo verdade que as diversas classes têm linguagem *estilisticamente* diferentes, necessário se faz conservar diferenciações e nuanças, sem diluí-las no tom anódino de uma linguagem "média", que é rejeitar os preceitos puristas da dicção tradicional, que remontam às normas codificadas por Goethe nas *Regeln für Schauspieler.*[71]

70 *Ibid.,* LV.

71 As novas brechtianas *Regeln für Schuspieler* podem ser lidas no § "Allgemeine Tendenzen, Welche der Schauspieler bekampfen sollte", em *Theaterarbeit,* cit., pág. 387. Cfr. também *Brief an einen Schauspieler,* onde Brecht escreve: "O ator, por exemplo, deve saber falar com clareza; isso, aliás, não é apenas questão de consoantes e vogais, mas, sobretudo, questão do sentido. Se êle não aprender ao mesmo tempo o sentido de suas réplicas, só as articulará mecânicamente e destruirá — com sua "bela dicção" — o sentido, o significado delas. Além disso, a clareza tem múltiplas diferenças e nuanças. As diversas classes da sociedade têm diferentes espécies de clareza: um camponês pode falar claramente com outro camponês, mas a sua clareza será sempre diferente da de um engenheiro. Por isso, o ator que aprende a falar deve sempre cuidar em manter a língua flexível e dúctil. Não deve deixar de pensar na linguagem real dos homens". Mais adiante: "O povo se expressa em dialeto. Nesse dialeto êle constrói a sua mais própria expressão. Como irão poder os nossos atôres reproduzir o povo e a êle falar sem recorrer ao dialeto popular, sem introduzir na linguagem culta do teatro inflexões dialetais?" (em *Theaterarbeit,* cit., pág. 414). Ainda no § "Kontrolle des Bühnentemperaments und Reinigung der Bühnensprache", Brecht insiste: "Uma dicção muito articulada não facilita, mas torna mais difícil a inteligibilidade. O alemão literário terá vida sòmente se fôr colorido com os dialetos populares" (*ib.,* pág. 385). Para uma coincidência de pontos de vista entre Goethe e Brecht, a propósito de atôres representando papéis do sexo oposto (a referência encontra-se no escrito goethiano *Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt* (1788), onde se observa que nesse caso o ator "não recita a si próprio, mas a uma terceira natu-

Em conclusão: Brecht está profundamente imerso, quer como escritor dramático quer como teórico do espetáculo, na história e na corrente viva da arte alemã e européia, de seu tempo e dos séculos passados; está ligado a ela ora na medida do consenso ora, ao invés, na da mais ou menos explícita polêmica. Aliás, aqui também os pontos de contato e de adesão jamais faltam, como poderia provar um confronto aprofundado de duas posições teóricas tão divergentes quanto a de Brecht e a de Stanislavski, impossível de esboçar aqui nem mesmo em linhas muito gerais,[72] mas que acreditamos confirmaria o jôgo dialético de originalidade e tradição que colore vivamente a vasta e sugestiva tela do brechtiano "teatro épico".

reza a êle pròpriamente estranha" (*Schriften zur Literatur*, dirigida por F. Strich, Zurich, pág. 11)), cfr. K. RULICKE, *Brecht und Obraszow*, em *Sinn und Form*, a.VII (1955), n.º 4, pág. 564; e, precedentemente, por uma aproximação entre a "Recitation" goethiana e a "Verfremdung" de Brecht, R. M. SCHNELL, Goeths *'Regeln für Schauspieler heute gesehen*, em *Theater der Welt*, Berlim, 1949, págs. 195-202 (*contra* L. SQUARZINA, *Note* em J. W. GOETHE, *Regole per gli attori*, em *Arena*, a.II (1954), n.º 5, pág. 230).

72 Para um primeiro encaminhamento do problema ver o meu artigo "Brecht e l'attore", em *Teatro d'oggi*, a.II (1954), n.º 2, págs. 4-5; A. HURWICZ, "Brechts Arbeit mit dem Schauspieler", em *Sonntag*, a.X (1955), n.º 45, pág. 5; M. VINAVER, "Stanislavski et Brecht" em *Thèâtre populaire*, n.º 32, outubro-dezembro 1958, págs. 17-28.

4

Comédia pedagógica e teatro didático

SE, EMBORA apenas referindo os aspectos principais, nos estendemos um tanto amplamente na concepção brechtiana do espetáculo, e precisamente neste ponto, foi porque a partir da comédia *Mann ist Mann*, escrita em 1924-26[1] e representada pela primeira vez em Darmstadt em 1926 (em 1931 foi levada à cena, em Berlim, uma reelaboração da mesma), começam a operar em dimensão mais consciente e programática os pressupostos progressivamente aprofundados e elaborados

1 Assim como para *Baal* e *Im Dickchit* inspirara-se amplamente em Rimbaud, assim também em *Mann ist Mann* Brecht relembra Kipling, suas novelas e baladas (algumas das quais êle próprio traduziu), quer do ponto de vista estilístico quer do ponto de vista da ambientação exótica de certos "motivos" (por exemplo o da irrupção no templo; cfr. P. FECHTER, *Das Europäische Drama. Geist und Kultur im Spie-*

do "teatro épico". Não se pretende, por certo, reduzir os trabalhos dramáticos dêsse nôvo período, sobretudo os posteriores a 1930, a extrínseca exemplificação prática de uma teoria já delineada em seus nexos essenciais e articulações decisivas, porque a poética de Brecht nasce na vivência do "ofício", e os resultados, por vêzes, a contradizem e corrigem neste ou naquele ponto. Permanece, porém, o fato de o escritor, durante êsses anos, ter-se empenhado de maneira mais límpida e precisa, os têrmos dos problemas que pretende enfrentar terem se esclarecido, bem como terem-se elaborado alguns dos princípios fundamentais que se manterão estáveis na base de seu trabalho artístico.

As formulações teóricas e a produção criadora de Brecht devem, pois, ser compreendidas, repetimos, como os têrmos de um mesmo problema, os dois finais de um único ato, que não devem ser separados, se não se quiser perder a possibilidade de compreendê-los.

A primeira conclusão de amplo alcance a que Brecht chega contemporâneamente no plano criador e no plano crítico é o reconhecimento da função pedagógica do teatro. Não a instância moralista de Gottsched, contra a qual, havia dois séculos, Lessing combatera vitoriosamente, mas a exigência de uma arte que busca fugir às solicitações místicas e aos engodos da retórica, mais próximos dela que de outras pelas origens e pela tradição. *Mann ist Mann* é o primeiro exemplo dêste nôvo teatro pedagógico,[2] na sua límpida forma de

gel des Theaters, vol. III, Mannheim, 1958, pág. 103). Ver também E. SCHUMACHER, *Die ersten dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933,* cit., pág. 114. J. Willett, por sua vez, realça a influência de Pirandello, não menor — a seu ver — que a de Kipling (*The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from eight Aspects,* cit., pág. 113); contra L. MITTNER, *Primo Novecento tedesco,* cit., pág. 21.

2 "*Mann ist Mann* é o primeiro texto de teatro épico, o primeiro afastamento decisivo dos sistemas do expressionismo" (N. DI FEDE, *Il Teatro di Bertolt Brecht,* I, cit., pág. 131). Cfr. também G. SERREAU, *Bertolt Brecht dramaturge, cit.,* págs. 31, 35 e segs. Em *Mann ist Mann,* aliás, segundo Serreau, "on... retrouve nettemente la trace expressioniste" (*ib.,* pág. 38). Todavia, Willett adverte que "it is misleading to treat this play itself as the first 'epic', as some interpreters do, for it is formally no more epic than *Baal*" (*The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from eight Aspects,* cit. pág. 176).

parábola, aliás de apólogo — principalmente em seu desenvolvimento simples, de tom quase humilde de fábula, na realidade de discreta e reduzidíssima medida: Galy Gay, carregador na cidade indiana de Kilkoa, sai certa manhã para comprar peixe, e recomenda à espôsa pôr água para ferver porque estará de volta dentro de dez minutos;[3] entretanto, o que acontece é que êle acaba mudando de identidade, transformando-se num soldado de Sua Majestade britânica, com o que o autor quer mostrar a substancial funcionalidade e intercambialidade dos homens entre si ("um é ninguém",[4] e um homem é igual a outro; um homem é um homem",[5] diz o soldado Uria; e Polly: "o homem é o ser mais fraco e mais comum").[6]

Mais ou menos naquela mesma época, Thomas Mann, partindo de sua própria problemática e alargando-a até a dialética de tôda uma sociedade em declínio, demonstrara em *Zauberberg* como a missão do escritor é fundamentalmente pedagógica, no sentido individual e social ("a literatura nada mais é que a união do humanismo com a política, união que se dá espontâneamente, porquanto humanismo já é política por si mesmo, e política é humanismo").[7] Agora Brecht renova o empenho de um liame mais sólido com a vida real, em sentido oposto, porém, ao de Mann, porque o processo educativo não se dá mais a partir do interior mas do exterior, do mundo dos "outros", cuja existência e cujo verdadeiro rosto êle quer compreender. "Os tempos em que a opressão é grande", dirá alguns anos mais tarde, "são quase sempre os tempos em que se fala muito de coisas grandes e elevadas. É preciso ter coragem para, nessas ocasiões, falar de coisas baixas e mesquinhas como alimentação e habitação dos trabalhadores, enquanto tudo ao redor vai alardeando que o que conta é o espírito de sacrifício".

3 B. BRECHT, *Erste Stücke,* cit. II, págs. 171 e segs.
4 B. BRECHT, *Erste Stücke,* cit. II, pág. 217.
5 B. BRECHT, *Erste Stücke,* cit. II, pág. 228.
6 B. BRECHT, *Erste Stücke,* cit. II, pág. 272.
7 TH. MANN, *Der Zauberberg,* 1924.
8 B. BRECHT, *Cinque difficoltà per chi scrive la verità,* 1934, trad. italiana em *Teatro,* cit. I, 5. (N. da T.: Uma tradução dêste texto foi publicada no n.º 5-6 da *Revista Civilização Brasileira*).

Dos três "grandes" textos inscritos na produção brechtiana do período 1926-29 (*Mann ist Mann, Mahagonny, Dreigroschenoper*), o primeiro é o que encontrou, talvez, maior equilíbrio formal e maior limpidez de traçado, a mais firme e decidida virtude crítica nas confrontações da moderna sociedade burguesa. Não assim com o mais famoso, *Dreigroschenoper*, onde a imagem mais colorida da trama paga notável tributo à visível intenção de *épater le bourgeois*, de assumir poses cínicas e niilistas.

A comédia liga-se diretamente à problemática de *Im Dickicht der Städte*, completando a análise, aí desenvolvida, do isolamento que se apossa do indivíduo na organização pseudo-coletivista da sociedade burguesa, mera justaposição de sêres condenados à incomunicabilidade como as mônadas "sem janelas", de Leibnitz, com a constatação da funcionalidade do próprio indivíduo, da sua redução a simples número ou, seja — como em *Dickicht* — a mera quantidade. Em outras palavras, começa a realizar-se aquela "revolução copernicana" da ideologia teatral de que se falou no capítulo anterior. Por isso, Jesse disse à viúva Leokadja Begbick:

> Digo-lhe senhora Begbick, olhando as coisas de um ponto de vista mais amplo, aquilo que agora se realiza é um acontecimento histórico. Que acontece na realidade? A personalidade é observada com lente de aumento, a fisionomia característica é estudada de perto. Vai-se até o fundo, corta-se no vivo. Intervém a técnica. Na fábrica, sentados diante das peças a parafusar, que vão passando levadas ela esteira rolante, o grande e o pequeno homem são iguais até mesmo na estatura. A personalidade! Ah! sim! Já os antigos assírios, senhora Begbick, representavam a personalidade como uma árvore que se desenvolve. Como se desenvolve! Depois, porém, retrai-se novamente, entristece, senhora Begbick. Que diz Copérnico? Que é que gira? A terra gira. A terra, portanto o homem. Segundo Copérnico. Isso quer dizer que o homem não está no centro[9]. Agora a senhora mesma está vendo. O homem é absolutamente nada! A ciência moderna demonstrou que tudo é relativo. Como se chama isso? A mesa, o banco, a água, a calçadeira, tudo é relativo. A senhora, sra. Begbick, eu... relativos. Olhe-me nos olhos, senhora Begbick: um átimo histórico. O homem está no centro, mas apenas relativamente[10].

[9] Em seu trabalho anterior, *Im Dickicht der Städte*, Brecht fizera Garga dizer, depois de citar uma passagem de *Une saison en Enfer*, de Rimbaud: "Que tolices! Palavras sôbre um planêta que não está no centro do universo!" (Cfr. *Erste Stücke*, cit. I, 294).

Aquilo que de fato aí sucede de "histórico", explica-o o entreato recitado pela viúva Begbick entre o oitavo e nono quadros:

> Diz o senhor Bert Brecht: um homem é um homem.
> Isso, todos podem afirmá-lo.
> Mas o senhor Bert Brecht demonstra, a seguir,
> Que com um homem se faz o que se quer.
> Esta noite, aqui, uma pessoa é desmontada qual um carro,
> E montada outra vez sem haver danos.
> Aproximamo-nos do homem humanamente,
> Sem dureza mas com energia,
> Rogando-lhe que se conforme ao movimento
> Do mundo e deixe que os peixes continuem a nadar.
> Qualquer que seja o escopo a que mires
> Reconstruindo o homem, não te enganas.
> Mas, se não o vigiarmos
> Uma noite desta poderemos fazer dêle nosso algoz
> O senhor Bert Brecht espera haveis de ver desfazer-se
> Como a neve, a terra sob vossos pés.
> E que o caso do estivador Galy Gay vos ensine
> Como é difícil a vida neste planêta[11].

A transformação de Galy Gay, humilde e bonachão estivador de Kilkoa, num feroz e sanguinário capitão do exército, acontece de acôrdo com uma parábola de traçado tão exemplar, de tal limpidez, tão fabular, que chegados ao fim do drama é preciso ligar as duas extremidades e reler a cena inicial para perceber o enorme desvio "humano" ocorrido entre o primeiro e o segundo "disfarce" do protagonista.

[10] B. BRECHT, *Un uomo é un uomo*, trad. it. em *Teatro*, cit., I, 83.
[11] *Ibid.*, pág. 78.

Kilkoa.
Galy Gay e a espôsa de Galy Gay.
GALY GAY (certa manhã, setado em sua cadeira, diz à espôsa): Minha querida mulher, hoje decidi comprar um peixe, de acôrdo com as nossas possibilidades. Não é lá um exagêro para as condições de um carregador que não bebe, fuma pouquíssimo e quase não tem vícios, não é? Que me dizes? Compro um peixe grande ou preferes um pequeno?
A ESPÔSA: Um pequeno.
GALY GAY: E de que qualidade deve ser o peixe que te serve?
A ESPÔSA: Eu diria que fôsse de boa raça. Mas, peço-te que tenhas cuidado quando estiveres com as peixeiras, estão sempre ansiosas por homens; e tu tens caráter fraco, Galy Gay...
GALY GAY: É verdade, mas espero que a um pobre estivador elas hão de deixar ir em paz.
A ESPÔSA: És como o elefante, que embora sendo o animal mais pesado de todo o reino animal anda como um trem de carga quando começa a correr. E há também os soldados, que é a pior gente da terra, e, por certo, devem chegar à estação em grande número. Nturalmente se deterão todos no mercado, e a gente se deve dar por feliz quando não quebram nada, não matam a alguém. São perigosos para um homem sòzinho, pois andam sempre em grupos de quatro.
GALY GAY: A um pobre carregador do pôrto não hão de querer fazer nada.
A ESPÔSA: Quem sabe...
GALY GAY: Então podes ir pondo no fogo a água para o peixe, porque já estou com vontade de comer e vou voltar num minuto.[12]

Cena de sabor quase idílico, de simplicidade quase popular. Por detrás das palavras vagamente preocupadas da mulher de Galy Gay, entretanto, há a sutil e irônica alusão — inconsciente para a pobre mulher, mas perfeitamente presente ao autor que a maneja — ao monstruoso processo de de-

[12] *Ibid.*, págs. 23-24. Sôbre a "beleza" e "teatralidade" (contra a antidramaticidade do que se segue) dessa abertura cfr. P. FECHTER, *Das Europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters*, cit. pág. 104.

composição e recomposição a que dali a pouco será submetido o marido: justamente por aquêles soldados com os quais "pode-se ficar contente quando não quebram nada" (e desta vez quebrarão algo, simbòlicamente, é verdade, mas bem concretamente, dando ao homem outra identidade e outra função); por aquêles soldados que "andam sempre em grupos de quatro", tanto assim que recorrerão à "transformação", à "metamorfose" de Galy Gay precisamente para suprir a momentânea ausência do quarto homem da companhia, que o carregador substituirá para evitar aos companheiros o risco de punição; e, em virtude, precisamente, daquele "caráter fraco" que a mulher reprova ao marido, e que lhe fará suportar, primeiro recalcitrante, depois pacientemente, a obra de metamorfose de sua identidade.

Consciente de sua dupla identidade, em dado momento, êle voltará a ser o mesmo Galy Gay do início, e isso se dá quando, por exemplo, junto ao caixão do morto fala de seus dois eus:

> Eu sou os dois: o que há pouco saiu da mutável superfície da terra, uma coisa parecida, assim, com morcêgo, separada da própria mãe e suspensa entre cabanas e seringueiras, uma coisa noturna que desejaria tanto ser alegre[13]...

A seguir, porém, correrá ràpidamente para o seu têrmo natural e fatal, surgindo então a simples e humilde personagem da primeira cena, transformada na sua irreconhecível "negativa":

> Já sinto em mim o desejo
> De enterrar os dentes
> No pescoço do inimigo.
> Sinto o impulso primário
> De matar das famílias
> Aquêle que as sustenta,

[13] *Ibid.*, pág. 110.

E executar a ordem sanguinária
Como brutal carnífice![14]

Qual a "moral" da comédia? A um crítico fino e inteligente como Enrico Rocca pareceu ser "a mesma que os sargentos inculcam nos recrutas, e que o comunismo, odiando o indivíduo, teria feito sua: um homem vale por outro, ninguém é indispensável. Mas acontece que a obra demonstra precisamente o contrário. Galy Gay, para se tornar Jip, longe de se aniquilar se multiplica; tanto assim, que Jip, ou qualquer homem, não pode substituí-lo".[15]

A essa última tese, na verdade não muito convincente, respondeu recentemente, e com muita pertinência, Nicolò di Fede, observando que é insustentável "porque a necessidade da metamorfose para o estado primitivo não é colocada no drama; e cada uma das outras metamorfoses, enquanto não necessária (porque, por exemplo, o terrível sargento se transforma no fraco e mulherengo desertor?), indica como, na verdade, um homem valha o outro: Galy Gay torna-se Jip e parte para a guerra, e Jip não pode substituí-lo, não porque Galy seja insubstituível e êle um homem qualquer, mas porque também êle já não é mais Jip, transformou-se no homem-ídolo, do qual o bonzo Wang se aproveita para explorar a credulidade dos fiéis".[16] Nada haveria para acrescentar a essa exata argumentação, se não fôsse preciso retificar a primeira parte do raciocínio de Rocca, segundo o qual a ética da funcionalidade do indivíduo, isto é, a redução do homem a mero valor numérico e instrumental, coincidiria em substância com a "moral comunista", e, por isso mesmo, Brecht dela se apropriaria.[17]

14 *Ibid.*, pág. 115.
15 E. ROCCA, *Storia della letteratura tedesca dal 1870 al 1933*, cit. pág. 249.
16 N. DI FEDE, *Il Teatro di Bertolt Brecht*, I, cit. pág. 132.
17 A resultados semelhantes chega sempre quem, em nome da arte *pura*, interpreta a obra de Brecht em chave imediatamente *política*. Assim é que Heller pode dizer: "há, pois, íntima semelhança entre Baal e o Comunista adolescente. Baal compraz-se na crueldade da natureza e na cega simplicidade dos instintos brutais. O nôvo tipo deleita-se com a "cruel" objetividade da ciência" (P. HELLER, "Nihilist into Activist: Two Phases in the Development of Bertolt Brecht", em *The Germanic Review*, vol. XXVIII, 1953, n.º 2, pág. 153).

Nada mais errado. Apreciada em relação orgânica com a problemática de *Baal* e *Im Dickicht der Städte*, a de *Mann ist Mann* manifesta-se inspirada pelos mesmos motivos ideais que tinham levado os mais conscientes e avançados representantes do teatro político na Alemanha do após-guerra, entre os quais os expressionistas, a se fazerem porta-vozes de severa e apaixonada condenação dos processos de automatização, em virtude dos quais "no banco da fábrica, diante das peças a parafusar, que correm na esteira rolante, o homem grande e o pequeno são iguas até mesmo na estatura". Assim, Ernst Toller porá na bôca do protagonista de seu drama *Der deutsche Hinkemann* (1921):

> Pode-se combater pelos homens; mas pelas máquinas... Elas nos quebram os ossos antes mesmo que os percebamos, Cada nôvo dia de trabalho causa-me horror. Pela manhã, quando começo a trabalhar, não tenho coragem de pensar que terei de continuar trabalhando por todo o dia. E à tarde quando soa o apito da fábrica, lanço-me para fora do portão, como um louco[18].

Motivo idêntico retorna no trabalho seguinte de Toller, *Die Maschinenstürmer* (1922) dedicado à revolta dos operários inglêses contra a introdução, em 1815, dos primeiros teares mecânicos. Aí o dramaturgo tentou sugerir, através da rítmica evocação do "tempo de trabalho" em que o operário fica prêso na fábrica, aquêle trágico processo de mecanização das operações que é chamado a realizar, ao têrmo das quais se apresenta completamente integrado com a máquina, isto é: reduzido a parte essencial da mesma, êle próprio engrenagem e polia de transmissão. Assim o descreve o tecelão Albert:

> Por três dias, em Carlton, deixei que me acorrentassem às máquinas...
> Depois, fugi. Qual tenaz infernal,
> Se apodera da gente o demônio do vapor...
> Arranca-nos o coração do peito...

18 E. TOLLER, *Hinkemann*, trad. ital. de V. e L. Pandolfi, Turim, 1947, pág. 39.

Serra, serra, serra
Aos poucos, o corpo vivo.
Tu, Charles, tornas-te perna: pisas...
Pisas... pisas a vida tôda...
E os braços afrouxam,
Os olhos cegam, a espinha curva-se...
Tu, Georges, tornas-te mão, e amarras...
Amarras... e amarras...
Os ouvidos ficam surdos... O cérebro fica árido...
O sangue coagula-se'"[19]

Na cena final, o engenheiro encarregado do funcionamento do tear completa o quadro num acesso de verdadeira loucura:

Hihuhaha...
Mas eu vos digo que a máquina não morreu...
Ela vive! vive!... Estende os tentáculos
E enlaça os homens... afundando os dedos denteados
No coração sangrento... Hihuhaha... hihuhaha...
Em direção às aldeias marcham os exércitos...
O sôpro sulfúrico empesta e torna áridos os jardins...
Aumentam os desertos de pedras, matadores de crianças,
Um relógio cruel guia os homens
Em ritmo sem alegria...
Tic-tac de manhã, tic-tac ao meio dia,
Tic-tac à noite...
Um é braço, outro é perna... outro é cérebro...
E a alma? A alma... morreu...[20].

A êsse estilo da representação imediata e direta do trabalho da fábrica, onde se mata o espírito do operário e se lhe desenvolvem unilateralmente só as funções manuais ou, de qualquer modo, só físicas, recorreu também, naquela época, a literatura proletária de cunho francamente comunista:

19 E. TOLLER, *Die Maschinenstürmer,* Leipzig-Wien-Zurich, 1924, pág. 40.
20 *Ibid.,* pág. 112.

Die Speiche, die knarren
Die Stangen, die starren
Die Kolben, die stossen
Die schieben,
Die rucken,
Die Funken, die zucken
Die Rader, die rasen
Die Rader, die rollen
Die drehn sich und schwingen —
Die Rader, die Rader
Schwingender Rader Schwang
Stahlerner Rader Sang
Treibende
Reibende
Eilende
Rader
Dampf faucht
Durchs Gestange
Dampf schwitzt
Durchs Gewirre
Dampf zischt
Durchs Geglitze
Des Getriebes.
Von den Achsen tropft das öl[21].

Não há dúvida alguma de que Brecht encontra-se, idealmente, dêsse lado, mas muito distante de fazer da instrumentalização do indivíduo meta da ética marxista.[22] Quando muito, há a notar que, como sempre em Brecht, à denúncia direta e patética, romântica em suma, própria do Expressionismo,

21 *Chor der Arbeit,* em "Rote Tribüne", fasc. II, pág. 11 (cfr. K. PFUTZNER, *Das revolutionäre Arbeitertheater in Deutschland 1918-1933,* em *Schriften zur Theaterwissenschaft,* vol. I, Berlim, 1959, págs. 391-92).
22 Foi o que perfeitamente considerou R. Wintzen, observando que "Galy Gay é o tipo de homem cuja imagem deve provocar o horror e o desprêzo. Brecht encaminha-se para os julgamentos de valor. *Homme pour Homme* é a primeira pedra do que já poderemos chamar o edifício de sua ética" (*Bertolt Brecht,* nova ed., Paris, 1957, pág. 45).

êle prefere também neste caso a condenação indireta mas tanto mais eficaz, que brota de uma crítica *interna* realizada através do paradoxo levado até o absurdo.

Essa é, de fato, a moral de *Mann ist Mann*. A sociedade burguesa já chegou a tal ponto de desintegração da pessoa humana que esta perdeu todo sinal de autônoma originalidade, de livre iniciativa, e se tornou "pessoa" no sentido literal e antigo da palavra, isto é: *máscara*, símbolo evidente de trágico e esquálido anonimato. O que se esconde por detrás dela não conta: importa apenas sua presença abstrata, sua concretude existencial, a capacidade, indiferenciada e anônima, de "fazer número". Aliás, para acentuar ainda mais o alcance sutilmente zombeteiro dessa crítica do lado de dentro, Brecht serve-se desenvoltamente daquele tipo clássico de enrêdo que é a comédia de disfarce:[23] parodìsticamente, é claro, o que acresce eficazmente a prenhez satírica e polêmicamente demolidora do trabalho. No fim, o disfarce é tão perfeito, que Galy Gay se reconhece completamente na nova personagem de Jerahia Jip. Atente-se bem, entretanto: trata-se de verdadeiro e não falso ou simbólico disfarce, porque qualquer que seja a roupa que o homem vista permanece sempre igual a si mesmo, sendo, por outro lado, sempre diferente. A sociedade burguesa de hoje encarna o esvaziamento total do conceito de disfarce, e, no mesmo instante a sua completa e perfeita realização.

2. Paródia e comédia no quadro de um intento pedagógico mais vasto. A êsses que são alguns dos mais significativos pressupostos da fase madura de Brecht dramaturgo, acrescenta-se, entre 1929 e 1931, outro elemento fundamental, uma nova e importante experiência. *Flug der Lindberghs*, rádio-novela apresentada pela primeira vez em 1929, no festival musical de Baden-Baden (valia-se, então, da colaboração de Paul Hindemith e Kurt Weill), inaugura no teatro de

23 O próprio Brecht, em 1926, sustentava que "*Mann ist Mann* é, de modo geral, uma comédia clássica" (E. HAUPMANN, "Notizen über Brechts Arbeit 1926", em *Sinn und Form*, a.IX, 1957, ns. 1-3, pág. 242).

Brecht — sob o impulso de sua sempre mais consciente e aprofundada adesão ao marxismo — o período das "peças didáticas" (*Lehrstücke* e *Schulopern*), não apenas concebidas mas também formuladas e estruturadas, no seu desenvolvimento, de acôrdo com determinados modelos recorrentes com a programática rigidez (a informação, as passagens feitas de perguntas e respostas, o gôsto pelo interrogatório, o uso da iteração) baseados em intento explìcitamente pedagógico. Definidos pelo próprio autor como "exercícios" e "instrumentos de ensino" (ensinamento voltado sobretudo, como se viu, para os intérpretes e não para um hipotético público), atingem, como gênero, à plena maturidade expressiva com *Die Ausnahme und die Regel* e *Die Massnahme* (1930), aos quais pode-se idealmente ligar também *Das Verhör* (depois *Die Verurteilung*) *des Lukullus*, obra sôbre os tempos bem mais recentes, na qual reaparecem o movimento e o estilo do *Lehrstück*, não, entretanto, para conduzir o ímpeto da inspiração a frias cifras racionalistas, mas para dar à questão a serena compostura da arte (na verdade, lendo essa "condenação", tem-se a impressão de estar vendo as linhas puras de um baixo-relêvo antigo, cheio de figuras — o mestre, a cortezã, a vendedora de peixe, o legionário, os escravos, a rainha — das quais os quadros em separado são outras tantas métopas), constituindo, de alguma forma, a premissa de *Leben des Galilei*, pelo menos naquele tom de sereno racionalismo e de elevado ensinamento que tudo invade.[24]

O "teatro didático", no qual é fácil perceber a influência, entre outros, dos "autos sacramentales" calderonianos e da dramatologia barroca em geral, liga-se à "comédia pedagógica" levando-lhe os pressupostos ideais às conseqüências extremas, e precisamente:

1) realizando completamente a transformação da estrutura clássica da dramatologia, que em *Mann ist Mann* manifestava-se apenas encaminhada no sentido pedagógico e instrutivo. A forma da paródia, o jôgo da polêmica irônica dão lugar à medida exemplar e abstrata da parábola; Brecht tenta dar-nos um exemplo positivo de hagiografia marxista, um modêlo de conduta ao qual poder ater-se, um guia para a

24 Cfr. W. HAAS, *Bert Brecht*, cit. pág. 13 (e v. pág. 68).

praxis (no final de *Guter Mensch von Sezuan*, ao invés, o poeta dirá: "Fazíamos idéia de uma lenda côr-de-ouro e ela, disfarçadamente, assumiu um tom de agouro."). Em *Mann ist Mann*, o equilíbrio entre o concreto de uma situação e a sua assunção a símbolo geral de mais ampla e constante *condition humaine* era ainda conservado, aliás justamente dêle provinha o maior fascínio dêsse trabalho, mas numa apostila de 1937 o próprio Brecht esclarecia os têrmos e as direções do sucessivo desenvolvimento, escrevendo que "a parábola *Um homem é um homem* pode concretizar-se sem dificuldades. A metamorfose do pequeno burguês Galy Gay em "máquina de combate humana", em lugar de acontecer na Índia poderá acontecer na Alemanha. A reunião do exército em Kilkoa pode ser transformada na reunião do partido nacional-socialista em Nurembergue. O elefante Billy Humph pode ser substituído por um automóvel roubado e já propriedade das S.A. O arrombamento, em vez de ser no templo do senhor Wang, poderá acontecer na loja de algum comerciante judeu. Nesse caso, o comerciante tomaria Jip como sócio ariano no negócio. E a proibição de danificar as lojas dos judeus seria motivada pela presença de jornalistas inglêses".[25] Com o que, a *concretização* poderia demonstrar, quando muito, no plano da arte, a abstração e vazia funcionalidade do texto brechtiano, em lugar de apontar sua humana prenhez.[26] A realidade é que não se poderia introduzir em *Mann ist Mann* as modificações sugeridas por Brecht, sem destruir-lhe a unidade poética e, portanto, a ideológica, assim como, de resto, se pres-

25 B. BRECHT, *Osservazioni su 'Un uomo é un uomo'*, trad. it. em *Teatro*, cit. I, 124.

26 Também para N. di Fede seria êrro, e êrro substancial "porque reduzir a parábola política à fábula de uma realidade mutável, da cambiante perspectiva do homem, da funcionalidade daquele ser que um dia foi colocado no centro do universo pelo idealismo romântico, é limitar infinitamente o seu valor problemático, reduzir o seu horizonte a espaço estreitíssimo, a visão determinada no tempo" (*Il teatro di Bertolt Brecht*, I, cit. pág. 132). Para nós, entretanto, o argumento na verdade irrefutável não é o imediatamente ideológico, mas o outro — estilístico — o da organicidade semântica entre significado parabólico e, por isso mesmo, universal, da problemática brechtiana de *Mann ist Mann*, e a pontualidade e irrepetibilidade de sua formulação em têrmos de arte (com as conexas "atmosferas", o sabor exótico, etc. etc.).

cindíssemos das características que individualizam as personagens da peça didática *Die Ausnahme und die Regel* (o carregador mongol, o patrão, etc.) não mais estaríamos em condições de captar-lhe a dolente poesia e a resoluta carga revolucionária, sòmente presentes dentro daqueles modos e daquelas formas;

2) abandonando também de um ponto de vista técnico o esquema tradicional do drama, e tirando proveito, como já aconteceu no passado, da lição do teatro medieval; o *Lehrstück*, de fato é a "lenda côr-de-ouro" da Idade Média reelaborada e adaptada aos tempos modernos, aos tempos novos e à nova ideologia marxista; é o "exemplo" no qual o homem de hoje pode proficuamente espelhar-se, o "modêlo" proposto à imitação geral;

3) polarizando ao oposto as fôrças morais em jôgo, as atitudes humanas, as psicologias, de modo a chegar a uma contraposição em nada mediata, em suma firme e absoluta, entre brancos e negros, bons e maus, honestos e desonestos: resultado de todo coerente, do ponto de vista puramente didático, porque totalmente orientado e incapaz de criar ambigüidade, dúvidas, incertezas sôbre as escolhas a fazer; entretanto, negativo para as finalidades da arte, por aquela explícita secura que, em geral, tende a dar-nos uma imagem muito reduzida da complexa realidade histórica e humana em que vivemos (Brecht substituirá êsse método, mais tarde, pelo "método socrático").

Convém recordar, nesse sentido, que se trata de escolha consciente da parte de Brecht, de dolorosa disciplina que êle se impôs, e não de irremediável e congênita pobreza artística, à qual é absolutamente impossível escapar. Brecht sabe que alija seu teatro didático de boa parte dos elementos contraditórios e dialéticos que compõem o quadro movimentado e colorido da realidade;[27] trata-se, porém, de uma ascética *Auf-*

27 Sôbre êsse ponto cfr. R. ROSSANDA, "La spada di Brecht", em *L'Unitá*, a.XXXV (1958), n.º 289, pág. 3: onde êsse singular "sectarismo" de Brecht é considerado "trágico" precisamente porque "a ética e o acôrdo com o mundo, longe de serem um estado ideal e abstrato, são, para Brecht, realmente o estado natural". Rossanda, por outro lado, não deixa de observar que a dimensão *trágica* é a mais profunda e nìtidamente sentida por Brecht, e cujo preço por êle pago "foi, tal-

klärung,[28] um heróico iluminismo aquêle ao qual êle os sacrifica, convencido de que nos "tempos obscuros" em que vivemos não é lícito a um poeta verdadeiramente empenhado pronunciar palavras menos claras, até mesmo apenas um pouco contraditórias, ainda que se veja levado — se necessário — ao perigo da esquematização. Lembram-se da poesia *An die Nachgeborenen?*

AOS QUE VÃO NASCER

1.

Realmente, eu vivo num tempo sombrio.
A inocente palavra é um despropósito. Uma fronte
sem ruga
demonstra insensibilidade. Quem está rindo
é porque não recebeu ainda
a notícia terrível.

Que tempo é êste, em que
uma conversa sôbre árvores é quase uma falta,
pois implica em silenciar sôbre tantos crimes?
Êsse que vai cruzando a rua, calmamente,
então já não está ao alcance dos amigos
necessitados?

É verdade: ainda ganho o meu sustento.
Porém, acreditai-me: é mero acaso. Nada
do que faço me dá direito a isso, de comer e fartar-me.
Por acaso me poupam. (Se minha sorte acaba,
estou perdido.)

vez, tê-la perseguido sem atingi-la mais do que como esperança, como imagem daquela idade de ouro em que o homem há de se encontrar a si próprio".

28 W. HAAS (*Bert Brecht*, cit. pág. 67), ao invés, considera *Badener Lehrstück* "obra completamente antiiluminista, embora não lhe escapem — ainda que em função negativa — os elementos iluministas de *Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* e *Kalender-Geschichten* (ib. pág. 92).

Dizem-me: Vai comendo e bebendo! Alegra-te pelo
que tens!
Mas como hei de comer e beber, se
o que eu como é tirado a quem tem fome e
meu copo d'água falta a quem tem sêde?
No entanto eu como e bebo.

Eu gostaria bem de ser um sábio.
Nos velhos livros está o que é sabedoria:
manter-se longe das lidas do mundo e o tempo breve
deixar correr sem mêdo.
Também saber passar sem violência,
pagar o mal com o bem,
os próprios desejos não realizar e sim esquecer,
conta-se como sabedoria. Não posso nada disso:
realmente, eu vivo num tempo sombrio!

2.

Às cidades cheguei em tempo de desordem,
com a fome imperando.
Junto aos homens cheguei em tempo de tumulto,
e me rebelei com êles.
Assim passou-se o tempo
que sôbre a terra me foi concedido.

Minha comida mastiguei entre as refregas.
Para dormir deitei-me entre assassinos.
O amor eu exercia sem cuidado
e olhava sem paciência a natureza.
Assim passou-se o tempo
que sôbre a terra me foi concedido.

As ruas do meu tempo iam dar no atoleiro.
A fala denunciava-me ao carrasco.
Bem pouco podia eu. Mas os mandões
sem mim se achavam mais seguros, eu esperava.
Assim passou-se o tempo
que sôbre a terra me foi concedido.

Minguadas eram as fôrças. E a meta
ficava a grande distância.
Claramente visível, conquanto para mim
difícil de alcançar.
Assim passou-se o tempo
que sôbre a terra me foi concedido.

3.

Vós, que vireis na crista da maré
em que nos afogamos,
pensai,
quando falardes em nossas fraquezas,
também no tempo sombrio
a que escapastes.
Vínhamos nós então mudando de país mais do que de sapatos,
em meio às lutas de classes, desesperados,
enquanto apenas injustiça havia e revolta nenhuma.

E entretanto sabíamos:
também o ódio à baixeza
endurece as feições,
também a raiva contra a injustiça
torna mais rouca a voz. Ah, e nós,
que pretendíamos preparar o terreno para a amizade,
nem bons amigos nós mesmos pudemos ser.
Mas vós, quando chegar a ocasião
de ser o homem um parceiro para o homem,
pensai em nós
com simpatia.[29]

(Trad. de Geir Campos)

O tema reaparece mais esclarecido também em outra poesia do período do exílio, publicada só recentemente:

Exclusivamente por causa da crescente desordem

29 B. BRECHT, *Ai posteri*, trad. it. de R. Fertonani, em *Io Bertolt Brecht*, cit. págs. 129-135.

Nas nossas cidades cheias de lutas de classe,
Alguns de nós decidiram nestes anos
Não mais falar em cidades portuárias, neve nos telhados, mulheres
Perfumes de maçãs maduras nas dispensas, sensações da carne
Enfim, tudo que faz o homem completo e humano,
Mas falar sòmente da desordem
Tornar-se, assim, unilaterais, áridos, enredados nos negócios
Da política, e no sêco, "indigno" vocabulário
Da economia dialética.
Para que esta terrível, opressiva convivência
De nevascas (elas — nós o sabemos — não são apenas frias)
Exploração, engôdo da carne e justiça de classe não procrie em nós
A aprovação de tão variado mundo, o prazer das
Contradições de uma vida tão sanguinolenta.
Vós compreendeis.[30]

A eliminação de "tudo que faz o homem completo e humano" e a sua substituição por um discurso "árido" e "unilateral" é, pois, para Brecht, o resultado de uma escolha consciente, o preço conscientemente pago pela poesia no esfôrço de se colocar inteiramente a serviço de uma vocação política áspera e amarga, mas, ao mesmo tempo apaixonada e profundamente exclusiva.

Flug der Lindberghs, concebido de início como exaltação do espírito de conquista e de aventura do homem moderno, na qual se percebe o eco distante do mítico herói esportivo, do culto e competições de valor e fôrça física, que alimentam todo um veio da literatura alemã entre 1920 e 1930, representa, ao invés — na redação mais amadurecida, intitulada *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* — a recusa da experiência individual, do *exploit* excepcional, quando elevado à dimensão da mera vontade agonística do *recordman*, e não seja,

30 B. BRECHT, "Aus den Gedichten im Exil", em *Sinn und Form*, a.XI (1959), n.º 1, pág. 5.

ao invés, inserido no quadro de um interêsse coletivo mais amplo. De fato, diz o aviador, caído com seu aparelho, evocando altivamente as experiências de vôo:

Eu, com o meu vôo
Atingi minha maior dimensão.
Em meu alto vôo, ninguém
Me superou.
Não fui elogiado o bastante,
Não posso ser elogiado o bastante.
Pois voei por nada e por ninguém.
Voei por voar.
Ninguém me espera,
Não vôo entre vós,
Vôo longe de vós,
Jamais morrerei.[31]

Na realidade, porém, ninguém é insubstituível, nem mesmo Charles Nungesser, não obstante sua grande capacidade como pilôto (donde o título "o vôo *dos* Lindbergh", para significar que a excepcional emprêsa da travessia do Atlântico não é algo de irrepetível, e que os "Lindbergh", portanto, podem ser mais de um);[32] mas, como êle insiste na orgulhosa exaltação dos próprios empreendimentos, será condenado a desaparecer, a realizar tão completamente aquela sua real funcionalidade que perderá os traços da própria fisionomia e se dissolverá no nada:

De todo irreconhecível
É agora o seu rosto
Gerado entre êle e nós, porquanto
Quem precisava de nós e
De quem não precisávamos,

31 B. BRECHT, *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm*, cit. I, págs. 307-8.

32 Além disso, "l'aviateur cessait d'être un héros solitaire, auréolé de gloire, pour se confronter, dans son acte, avec les hommes de son temps" (G. SERREAU, *Bertolt Brecht dramaturge*, cit. pág. 16).

Era êle.

. . . . . .

Aquilo que aqui jaz sem mais função alguma
Já não é algo humano.
Morre agora, tu que já não és mais homem!

. . . . . .

Um de nós
No rosto, figura e pensamento
Em tudo nosso semelhante
Deve abandonar-nos, porque
Foi assinalado numa noite
E desde hoje cedo o seu odor é pútrido.
A sua figura decompõe-se, o rosto
Há um tempo familiar, já não nos reconhece.
Homem, fala conosco, nós esperamos
No ponto habitual, a tua voz.
Fala!
Êle silencia. A voz
Lhe falta. Não te aterrorizes, homem, mas
Agora deves ir. Parte veloz!
Não te voltes, vai
Para longe de nós.[33]

Diversa, e simbòlicamente diversa, é, ao invés, a sorte que cabe aos outros pilotos caídos, aos mecânicos e demais cooperadores. No início da peça êles tinham declarado:

Tomamos parte no trabalho de nossos companheiros.
Os nossos aparelhos tornaram-se melhores.
Voamos cada vez mais alto.
O mar foi sobrevoado.

33 B. BRECHT, *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm*, cit. I, págs. 309 e segs.

As montanhas já nos pareciam colinas.
Assaltara-nos a febre
Da urbanística e do petróleo.
Só pensávamos nas máquinas
E nas competições com a velocidade.

Nessas competições nós esquecemos
Os nossos nomes, nossos rostos,
E na busca da mais rápida partida
Esquecemo-nos da finalidade.[34]

Caídos com o aparelho, já moribundos, pedem ajuda porque não querem morrer. Morrerão, porém; mas de maneira diversa do pilôto Charles Nungesser, porque, cônscios de seus erros, não se desvanecerão no nada mas *se transformarão*, contribuirão para realizar uma revolução não apenas da "lei terrestre" (a lei da gravidade que vitoriosamente desafiaram) mas, igualmente, da bem mais importante "lei fundamental", aquela das bases em que repousa a organização social. Nessa *morte dialética* espelha-se a apoteose e o triunfo da inventiva humana posta a serviço não de solitárias miras, mas, justamente, de fins coletivos, de interêsses gerais. Por isso o côro apostrofa assim os três mecânicos caídos:

Mas vós, que estais de acôrdo com o curso das coisas
Não recai no nada.
Não vos dissolvais como o sal na água, mas
Erguei-vos
Morrendo a vossa morte como
Cumpristes o vosso trabalho.
Revolvendo uma revolução.
Portanto, morrendo não vos volteis
Para a morte.
Mas recebei nossa promessa de
Reconstruir nosso aparelho.
Começai!
Voai por nós
Onde necessário,

[34] *Ib.*, pág. 281.

No tempo necessário. Porque
Vos convidamos
A marchar conosco e conosco
Mudar, não apenas
Uma lei terrestre, mas também
A lei fundamental.
Pois sabemos que tudo deve ser mudado:
O mundo e a humanidade
Em primeiro lugar a desordem
Das classes (pois existem dois tipos de homem)
A exploração e a ignorância.[35]

A par do tema da função social, da dimensão coletiva que o operar humano sempre deve ter, aponta aqui, pela primeira vez, outro grande tema da poesia brechtiana: o tema da benevolência[36] e do socorro mútuo. Na sociedade burguesa e capitalista, "o homem não ajuda o homem", por isso não pode haver aí benevolência alguma; o fim da revolução destinada a transformar a lei fundamental será, pois, também a transformação das relações entre os indivíduos, as quais deverão ser moldadas não mais no egoísmo, mas na benevolência e no socorro mútuo. Dessa trágica "condição humana" atual, simbolizada pela lei da jângal e da violência, Brecht nos dá em *Badener Lehrstück vom Einverständnis* uma figu-

[35] Ibid., pág. 333. Êsse motivo simbólico de "ressurreição ideal", de um lado, e de condenação definitiva, de outro (condenação que se atua do mesmo modo que na posterior *Verurteilung des Lukullus*, através da anulação, o "cancelamento"), levou Haas a escrever: "O marxismo é doutrina conquistada, doutrina ensinada e aprendida, não revelação que tenha algo a ver com morte e ressurreição. Por isso o *Badener Lehrstück vom Einverständnis* é na essência obra teológica, não marxista. Desejando encontrar algum paralelo, seria preciso compará-lo aos dramas escolásticos de entonação católica de Calderón ou Paul Claudel". Aliás, êle chegou a definir Brecht como "católico" (W. HAAS, *Bert Brecht*, cit. págs. 68, 70). Na aproximação de Brecht e Claudel insiste também Willett, que estabelece um confronto direto entre o *Badener Lehrstück* e *Christophe Colomb* de Claudel-Milhaud (*The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from eight Aspects*, cit. págs. 117 e 240).

[36] O tema da benevolência ("Freudlichkeit") ou da simples bondade impregna, daqui por diante, tôda a produção brechtiana, culminando em *Guter Mensch von Sezuan*.

ração simbólica de eficácia tal que nenhuma descrição realista teria jamais atingido: na cena dos três *clowns*,[37] que com seríssimo e indiscutível *humour* macabro, transforma o banal motivo de uma pantomima de sabor finamente expressionista em ato de acusação angustioso e lancinante. É, talvez, o ponto alto da obra,[38] o momento em que se revela a unha do gato e que, não obstante, dá ao *Badener Lehrstück* uma profundidade de planos desconhecida a outros exemplos do gênero, uma dimensão de extrema originalidade.

TRÊS INQUÉRITOS SÔBRE O PROBLEMA DO HOMEM AJUDAR O HOMEM

PRIMEIRO INQUÉRITO

O côro responde

Um de nós ultrapassou o mar e
Descobriu um nôvo continente.
Muitos, porém, depois dêle
Aí construiram grandes cidades
Com muita fadiga e sabedoria.

O côro responde

Nem por isso o pão ficou mais fácil.

[37] *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm*, cit. I, págs. 285 e segs. O aspecto "positivo" e "otimista" deriva do fato de aqui, como em outros pontos, em perspectiva, o destaque do passado (do que *hoje* é *presente*) configura-se "agradável" e "divertido" (cfr. a propósito G. ZWERENZ, *Aristotelische und Brechtsche Dramatik. Versuch einer asthetischen Wertung*, cit. pág. 78). Sôbre o "*humour noir*" e o caráter "expressionista" (ou "surrealista": v. J. WILLETT, *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from eight Aspects*, cit. pág. 145) dêste típico número circense cfr. G. SERREAU, *Bertolt Brecht dramaturge*, cit. pág. 55. Significativo o fato de ter êle aparecido em francês na revista "K" ("De l'humour à la terreur"), de tendência surrealista; aliás, surrealista já era o "intermezzo" burlesco de *Mann ist Mann* intitulado *Das Elefantenkalb* (mas o verdadeiro caráter do número percebe-se sòmente na relação dialética com todo o "Lehrstück").

[38] A Willett, ao invés, a cena parece "gratuitous and, on paper, laboriously unfunny" (*The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from eight Aspects*, cit. pág. 135).

O corifeu

Um de nós construiu uma máquina,
O vapor movia uma roda, e essa foi
A matriz de muitas outras máquinas.
Muitos, porém, nelas trabalham
Todos os dias.

O côro responde

Nem por isso o pão ficou mais fácil.

O corifeu

Muitos de nós indagaram
Sôbre o movimento da terra em tôrno do sol, sôbre
O interior do corpo humano, as leis
Do universo, a composição do ar
E os peixes do Oceano.
E grandes coisas
Descobriram.

O côro responde

Nem por isso o pão ficou mais fácil.
Aliás,
A miséria cresceu em nossas cidades
E há muito já ninguém mais sabe
O que seja um homem.
Por exemplo: enquanto vós voáveis por sôbre a terra
Um vosso semelhante rastejava
Não como um homem!

O corifeu se dirige à multidão

Então? O homem ajuda ao homem?

A multidão responde

Não.

SEGUNDO INQUÉRITO

O corifeu se dirige à multidão

Olhai para estas imagens, e a seguir me direis
Se o homem ajuda o homem!

São exibidas 20 fotografias mostrando como em nossa época o homem massacra o homem.

A multidão grita

O homem não ajuda o homem!

TERCEIRO INQUÉRITO

O corifeu se dirige à multidão

Assisti ao nosso número dos palhaços e vereis como homens ajudam um homem!

Surgem no palco três palhaços de circo, um dos quais — chamado Schmidt — é um gigante. Falam em voz muito alta.

PRIMEIRO PALHAÇO: *Linda noite a de hoje, Sr. Schmidt.*

SEGUNDO PALHAÇO: *Que me diz da noite, Sr. Schmidt?*

SCHMIDT: *Não acho que seja linda.*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Por que não se senta, Sr. Schmidt?*

SEGUNDO PALHAÇO: *Aqui está uma cadeira, Sr. Schmidt. Por que não nos responde agora?*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Não estás vendo que o Sr. Schmidt quer admirar a lua?*

SEGUNDO PALHAÇO: *Dize-me lá: por que vives rastejando atrás do Sr. Schmidt?*

PRIMEIRO PALHAÇO: *O Sr. Schmidt é muito forte, por isso ando sempre rastejando atrás dêle.*

SEGUNDO PALHAÇO: *Eu também.*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Por favor, Sr. Schmidt, sente-se perto de nós.*

SCHMIDT: *Hoje não me sinto bem.*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Coragem, Sr. Schmidt.*

SCHMIDT: *Creio que não agüento mais.* (Pausa). *Qual a minha côr?*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Corada, Sr. Schmidt, sempre corada.*

SCHMIDT: *Pois bem, veja, eu pensei que estivesse pálido.*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Estranho na verdade; o senhor diz que pensava estar pálido? Ora, bem, olhando-o com mais atenção devo admitir que também penso o mesmo.*

SEGUNDO PALHAÇO: *Com essa côr, eu procuraria logo sentar-me, Sr. Schmidt.*

SCHMIDT: *Hoje não tenho vontade de sentar-me.*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Ora, é claro! sentar-se? Para quê? Nada disso! Muito melhor ficar de pé!*

SCHMIDT: *Por que o senhor acha que eu deva ficar de pé?*

PRIMEIRO PALHAÇO: (voltado para o segundo) *Hoje êle não pode sentar-se porque, talvez, se o assim fizer já não será mais capaz de levantar-se.*

SCHMIDT: *Deus meu!*

PRIMEIRO PALAHAÇO: *Vês? Êle mesmo o percebe. O Sr. Schmidt prefere ficar de pé.*

SCHMIDT: *Ouça, acho que o pé esquerdo está me doendo, um pouco.*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Muito?*

SCHMIDT: (lamuriento) *Como?*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Dói-lhe muito?*

SCHMIDT: *Sim, muito...*

SEGUNDO PALHAÇO: *Conseqüência de ficar de pé.*

SCHMIDT: *Então devo sentar-me?*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Não, absolutamente não.*

SEGUNDO PALAHAÇO: *Se lhe dói o pé esquerdo, só há um remédio: cortá-lo.*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Quanto antes, melhor...*

SCHMIDT: *Se pensam assim...*

SEGUNDO PALHAÇO: *Naturalmente.* (Amputam-lhe o pé esquerdo.)

SCHMIDT: *Uma bengala, por favor.* (Dão-lhe uma bengala.)

PRIMEIRO PALHAÇO: *Agora fica de pé melhor, Sr. Schmidt?*

SCHMIDT: *Do lado esquerdo, sim. Mas gostaria que me dessem o meu pé. Não queria perdê-lo.*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Bem, se o senhor não tem confiança...*

SEGUNDO PALHAÇO: *Nós podemos ir-nos...*

SCHMIDT: *Não, isso não. Agora deveis ficar comigo aqui; já não posso mais andar sòzinho.*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Aqui está o pé.* (Schmidt põe o pé debaixo do braço.)

SCHMIDT: *Agora caiu-me a bengala.*

SEGUNDO PALHAÇO: *Em compensação tem o seu pé.* (Os dois explodem em fragorosa gargalhada.)

SCHMIDT: *Agora é que não posso mesmo ficar mais de pé. Porque, como é natural, começa a doer-me a outra perna.*

PRIMEIRO PALHAÇO: *É compreensível.*

SCHMIDT: *Não quereria importunar mais do que o necessário, mas, sem a bengala dificilmente poderei resolver a minha situação.*

SEGUNDO PALHAÇO: *Antes de apanhar a bengala, poderemos amputar-lhe também a outra perna, se tanto o incomoda.*

SCHMIDT: *Sim, talvez seja melhor.* (Os dois serram-lhe a outra perna e Schmidt cai ao chão.)

SCHMIDT: *Agora não posso mais levantar-me.*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Horrível! E nós que, justamente queríamos evitar que o senhor se sentasse!*

SCHMIDT: *Quê?*

SEGUNDO PALHAÇO: *O senhor já não pode mais levantar-se, Sr. Schmidt?*

SCHMIDT: *Não diga! Sinto-me mal!*

SEGUNDO PALHAÇO: *Que é que não devo dizer-lhe?*

SCHMIDT: *Que...*

SEGUNDO PALHAÇO: *Que o senhor já não pode mais levantar-se?*

SCHMIDT: *O senhor não consegue ficar de bôca calada?*

SEGUNDO PALHAÇO: *Não, senhor Schmidt, mas posso arrancar-lhe a orelha esquerda; assim, não me ouvirá dizer que o senhor já não pode mais levantar-se.*

SCHMIDT: *Sim, talvez seja melhor.* (Os palhaços arrancam-lhe a orelha esquerda.)

SCHMIDT: (ao primeiro palhaço) *Agora só posso ouvir o senhor.* (O segundo palhaço passa para o outro lado.) *A orelha, por favor!* (Furioso.) *E, por favor, também a perna que me falta. Êsses não são modos de tratar um doente. Restituam-me imediatamente os membros*

cortados, eu sou o legítimo proprietário. (Os palhaços enfiam-lhe sob o braço a outra perna e põem-lhe no colo a orelha.) *Se pensam poder ficar aqui a me pregar peças, estão enganados... mas, que está acontecendo com o meu braço?*

SEGUNDO PALHAÇO: *Dependerá do fato do senhor estar a querer arrastar consigo essa montoeira de coisas inúteis.*

SCHMIDT: (em voz baixa) *Sem dúvida. Quer ficar com elas?*

SEGUNDO PALHAÇO: *Poderíamos, ao invés, tirar-lhe todo o braço; seria ainda melhor.*

SCHMIDT: *Sim, por favor, se pensam que...*

SEGUNDO PALHAÇO: *Naturalmente.* (Os dois amputam-lhe o braço esquerdo.)

SCHMIDT: *Obrigado. São muito gentis comigo.*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Aqui está, Sr. Schmidt: o senhor tem tudo que lhe pertence; ninguém pode mais roubar-lho.* (Os palhaços colocam-lhe no colo todos os membros amputados. Schmidt observa-os.)

SCHMIDT: *Engraçado! Tenho cada idéia tão desagradável! Peço-lhe* (ao primeiro palhaço), *diga-me algo agradável, sim?*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Pois não, Sr. Schmidt. Agradar-lhe-ia uma historieta? Dois senhores, saindo de uma hospedaria, começam a discutir violentamente e acabam jogando estêrco de cavalo um ao outro. Um pouco do estêrco acaba entrando na boca de um dos contendores, o*

qual diz ao outro: Conservá-lo-ei na bôca até que chegue a polícia. (O segundo palhaço ri, mas Schmidt não.)

SCHMIDT: *Não me parece uma história bonita. Não poderia contar-me algo bonito? Repito-lhe: tenho idéias desagradáveis na cabeça.*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Lamento, Sr. Schmidt, mas não saberia o que contar-lhe além dessa história.*

SEGUNDO PALHAÇO: *Podemos, porém, serrar-lhe a cabeça, se dentro dela há pensamentos tão negros.*

SCHMIDT: *Sim, por favor, talvez isso servisse para alguma coisa.* (Os dois serram-lhe a parte superior da cabeça.)

PRIMEIRO PALHAÇO: *Como está agora, Sr. Schmidt; sente-se melhor?*

SCHMIDT: *Sim, muito melhor. Sinto-me mais aliviado. Mas, agora sinto muito frio na cabeça.*

SEGUNDO PALHAÇO: *Ponha o chapéu.* (Gritando.) *Pôr o chapéu!*

SCHMIDT: *Mas não consigo pegá-lo.*

SEGUNDO PALHAÇO: *Quer a bengala?*

SCHMIDT: *Sim, por favor.* (Tenta apanhar o chapéu.) *Agora caiu-me a bengala e não posso mais alcançar o chapéu. Estou com muito frio.*

SEGUNDO PALHAÇO: *E se lhe tirássemos a cabeça tôda?*

SCHMIDT: *Mas, não sei...*

SEGUNDO PALHAÇO: *No entanto...*

SCHMIDT: *Não, na verdade, já nada mais sei.*

SEGUNDO PALHAÇO: *Justamente por isso.* (Os dois arrancam-lhe a cabeça, e Schmidt cai supino.)

SCHMIDT: *Alto! Que alguém me ponha a mão na fronte!*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Aonde?*

SCHMIDT: *Que alguém segure a minha mão!*

PRIMEIRO PALHAÇO: *Quê?*

SEGUNDO PALHAÇO: *Sente-se melhor agora, Sr. Schmidt?*

SCHMIDT: *Não; sinto como que uma pedra sôbre a espinha...*

SEGUNDO PALHAÇO: *Bem, Sr. Schmidt, também... a gente não pode ter tudo, não é?* (Os dois explodem em fragorosa gargalhada.)

Esclarecidas não poucas incertezas ideológicas e acentuada a tônica declaradamente marxista de sua problemática e dos pressupostos dos quais partia (no início da redação original do *Lehrstück* lia-se: "No fim do segundo milênio de nossa era / ergue-se a nossa / ingenuidade de aço / mostrando o *possível*, / recordando-nos o *inatingível*"; no *Badener Lehrstück*, o verso final aparece assim modificado: "... recordando-nos aquilo que *ainda / deveríamos atingir*"), resultou da elaboração de *Flug der Lindberghs* um trabalho um tanto complexo, que na riqueza da base e na extraordinária mordacidade da linguagem atinge momentos de grande

felicidade expressiva e constitui uma das fases de transição mais significativas na arte de Brecht: a fase em que o autor elabora originalmente as experiências formais mais avançadas de que partira, no quadro de uma concepção do mundo e da atividade artística completamente diversa: não mais sentimentalmente difusa e humanitária ou formalìsticamente comprazida, mas expressão da viva e construtiva fôrça do pensamento, de um humanismo profundamente racionalista. No plano estilístico, Brecht se liga aos tons frios e impessoais que já se antecipam no drama de sua juventude, *Im Dickicht der Städte,* modos e atitudes da posterior *Neue Sachlichkeit,* tornando, porém, a inserir no relatório objetivo e imparcial o calor de uma paixão política que não se exprime, certamente, no ímpeto do *pathos,* mas que não deixa, todavia, de aquecer — ainda que com um calor "frio" — os estudados movimentos e as afirmações incisivas dêste *Badener Lehrstück.*[39]

Assim é que de um lado, Brecht liga-se orgânicamente à nova corrente, quer pelo estilo sêco, sem adornos, distante de qualquer amplificação retórica ou forçada literatura, quer pela escolha de um mundo cinzento, incolor, onde não se destacam personagens e figuras de prepotente vitalidade e marcada relevância, mas onde homens e coisas tendem a recair sempre no anonimato que é também a sigla mais significativa do mundo da técnica e do instrumentalismo, quer, afinal e sobretudo, pela adesão natural, espontânea, ao nôvo meio de comunicação artística, ou seja a rádio-novela (nessa forma, aliás, fôra o trabalho concebido originàriamente) usado largamente também na nova corrente literária da *Neue Sachlichkeit.* Desta última, porém, a posição de Brecht torna, por outro lado, a se diferenciar profundamente, pela intrusão daquele elemento ativa e tendenciosamente subjetivo, isto é: pela presença da *tese* que no caso específico se identifica com a doutrina marxista, e contribui para dar ao *Lehrstück* aquêle verniz de elevada, ainda que abstrata estilização, inconcebível nos clássicos escritos neo-objetivistas. Assim, por exemplo, os *Sprechchöre* ou coros recitantes, largamente empregados por Max Reinhardt e, mais tarde, pelo teatro de agitação — Piscator, etc. — de onde Brecht tirou a sugestão, não têm nêle a função de observadores e comentadores da realidade,[40] mas de verdadeiros *juízes,* de tribunal inapelável.

O motivo do tribunal, e, assim, do *drama* como *processo*[41] que se desenrola face a essa suprema instância, torna-se depois central — precisamente no seu caráter político — em *Die Massnahme,* peça didática representada pela primeira vez em Berlim, em 1930. Nela, um jovem militante de partido, incumbido de dirigir em Mukden três outros agitadores, numa grave circunstância, aceita voluntàriamente morrer pelas mãos dêles para não ser obstáculo à causa comum; de volta, os sobreviventes se apresentam ao "côro-tribunal", para relatar a missão e comunicar a morte do companheiro. Para permitir um julgamento sereno sôbre a atitude tomada, reconstróem — voltando atrás no tempo — os acontecimentos que deveriam levar à trágica decisão. Isso, precisamente, constitui o núcleo do drama; a conclusão absolve os três revolucionários, porque o tribunal — representado pelo côro — reconhece que "para preparar o terreno à benevolência" não podemos "ser benévolos" (como Brecht cantara na poesia *An die Nachgeborenen*), ou seja, para citar diretamente o texto em questão, admite que a única "linha de conduta" razoável, naquelas circunstâncias, era justamente a escolhida pelos três agitadores:

Trabalhastes com êxito.
Difundistes
O ensinamento dos clássicos,
O ABC do comunismo:
Esclarecendo sôbre seu estado os ignorantes,

39 G. SERREAU fala de estilo "solene", por vêzes "bíblico" (*Bertolt Brecht dramaturge,* cit. pág. 54).

40 Essa função, ao invés, ainda têm as partes cantadas de *Mann ist Mann* (cfr. E. SCHUMACHER, *Die ersten dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933,* cit. pág. 109).

41 A configuração do drama como processo encontra-se em todo o "filão" do teatro pedagógico com caráter popularizante ou não, especialmente no medieval e seiscentista (*Fastnachtspiel,* "moralidade", teatro escolástico). Aliás, já foi por mais de uma vez salientado que "Brecht sempre teve senso consciente, e teòricamente fundado, para a continuidade, para a progressão, para os nexos dentro da literatura dramática mundial..." (H. JHERING, *Berliner Dramaturgie,* cit. pág. 90). Cfr. também todo o capítulo III dêste livro.

Dando aos oprimidos consciência de classe,
Aos conscientes levando a experiência da revolução.
E a revolução está em marcha aqui também
E aqui também estão prontos e alinhados os combatentes.
Estamos de acôrdo convosco.
O vosso relatório nos demonstra
Quanto seja necessário transformar o mundo:
Desdém e tenacidade, consciência e rebelião,
Ataque rápido, conselho meditado,
Aceitação fria, insistência infinita,
Inteligência do particular e do todo:
Sòmente à luz da realidade
Poderemos mudar a realidade.[42]

Palavras de lapidar concisão, de extrema prenhez ideológica, de cristalina limpidez conceitual, por isso mesmo movendo-se já na soleira da arte.[43] A intenção pedagógica, porém, pesa muito na mão do escritor, fazendo o texto pender mais para o árido código "político",[44] para a exemplificação de manual técnico da luta de classe, do trabalho clandestino ("nós lutamos dia a dia", dizem os quatro agitadores no V quadro, "contra os velhos obstáculos: o desespêro e a resignação. Ensinamos os trabalhadores a transformar a luta por um salário melhor na luta pelo poder. Ensinamos o uso das armas e a maneira de organizar demonstrações"),[45] para repertório da *praxis* política marxista, e de sua doutrina. Assim é que o côro não se esquiva de dar uma lição de "moral comunista" ao jovem agitador que se recusa — por um resíduo de idealismo ético — a jantar com o comerciante, do qual teria podido obter os fuzis com que armar os *coolies* (aparentemente para voltá-los contra os inglêses, mas, na realidade, para apontá-los contra o desapiedado patrão):

[42] B. BRECHT, *La linea di condotta*, trad. it. em *Teatro*, cit. II, pág. 444.
[43] Também para Lüthy "cette pièce est, quant à la forme, la meilleure et la plus dense que Brecht ait écrite" (H. LÜTHY, "Du pauvre Bertolt Brecht", em *Preuves*, a.III (1953), fasc. XXV, p. 38); mas o julgamento superestima o valor efetivo do texto.
[44] Justamente observa Klotz que "a demonstração inumana é secundada pela língua, que se enrijece em abstrato, exangue conceitualismo" (V. KLOTZ, *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk*, cit. pág. 46).
[45] B. BRECHT, *La linea di condotta*, cit. pág. 428.

Com quem não se assenta o homem honesto
Para ajudar a honestidade?
Que remédio parece muito amargo
Ao moribundo?
A que baixezas não te curvarias
Para exterminar a baixeza?
Se tu pudesses transformar o mundo,
Por que tantas atenções contigo mesmo?
Quem és tu?
Afunda na imundície,
Abraça o algoz, mas
Transforma o mundo: quanto disso êle carece!
Continuai a contar!
Há tempo já que não vos escutamos mais
Para julgar-vos, mas, apenas
Para aprender.[46]

Não há lugar, na áspera luta encetada por um grupo de homens, por uma classe, para transformar o mundo — um mundo indecente e cruel, do qual desapareceu qualquer traço de "benevolência" — não há lugar, dizíamos, para mal-entendidas reservas individuais, para inadequados escrúpulos moralistas. Se se quiser mudar a realidade, é preciso não ter mêdo de sujar as mãos tocando-a. Sobretudo, é necessário convencer-se de que semelhante luta pode ser conduzida eficazmente e com sucesso não pelo indivíduo isolado, mas pelo moderno Príncipe, pelo dirigente político coletivo que é o Partido, porquanto

um homem só tem dois olhos
O Partido tem mil olhos.
O Partido vê sete estados,
Um homem só vê uma cidade.
Um homem só tem a sua hora,
Mas o Partido tem muitas horas.
Um homem só pode ser aniquilado,
Mas o Partido não pode ser aniquilado
Porque êle é a vanguarda das massas

[46] *Ibid.*, pág. 432.

E conduz a sua luta
Com os métodos dos clássicos, produzidos
Pelo conhecimento da verdade;[47]

donde se infere que a subjetividade do singular deve desaparecer por detrás da máscara anônima do conjunto, da organização de partido:

É bonito
Tomar a palavra na luta de classe,
Com voz altissonante conclamar as massas para o combate,
Para pisar os opressores
E libertar os oprimidos.
Difícil mas profícuo é o modesto trabalho quotidiano
O silencioso e tenaz apertar dos nós
Da rêde do partido,
Frente aos fuzis apontados
Dos donos de emprêsas!
Falar, mas
Ocultar quem fala.
Vencer, mas
Ocultar quem vence.
Morrer, mas
Ocultar a morte.
Todos estão prontos a fazer muito para se tornar famosos,
Quantos, porém, fariam algo aceitando o silêncio?
Mas, na mesa pobre a honra é conviva,
Da pequena e mísera cabana
Sai livremente a grandeza.
E o renome busca em vão
Quem o grande feito realizou.
Mostrai-vos por um instante
Rostos ocultos, rostos desconhecidos,
E recebei o nosso muito obrigado![48]

47 *Ibid.*, pág. 438.
48 *Ibid.*, págs. 417-18.

Nasce aqui — bem como na contemporânea síntese dramática do romance de Gorki, *A mãe*, essa "praxis feita carne", essa mulher em que podemos encontrar "confiança" mas não "entusiasmo" — a personagem antitrágica de Brecht, o herói surrado, o antagonista do herói positivo, o distante progenitor, ainda confundido com a matriz coletiva da qual não pode e não quer destacar-se, da grande figura de Galileu. Mas a medida mais à altura dêsse empenho didático tão imediato não é, para Brecht, a forma dramática, e sim a da lírica gnômica; e dos melhores exemplos de tal lírica, o "Lehrstück" *Die Massnahme* se aproxima, às vêzes, com certa nobre e pungente sentenciosidade, com certas expressões lapidares, de epigramática concisão. Mais freqüentemente, porém, encontramo-nos diante de uma abstrata fixidez de gestos, de uma inflação de enunciados e tons programáticos que chega a pôr em versos até uma lição prática sôbre o valor de mercadorias que o homem adquire no regime burguês e capitalista (é o "Canto da mercadoria" que o comerciante entoa em dado momento):

Há arroz lá em baixo, no rio.
Nas províncias de cima, as pessoas não têm arroz.
Se detivermos o arroz nos armazéns,
O seu preço aumentará.
Então os barqueiros terão ainda menos arroz,
E, para mim, o arroz custará ainda menos.
O que é na verdade o arroz?
O que é o arroz, que eu não conheço?
Por mim, não sei o que é o arroz;
Do arroz, do arroz só sei o preço.

Quando o inverno chega, as pessoas precisam de roupas.
Então deve-se comprar algodão
Mas não pôr logo à venda o algodão.
Quando o frio chega, as roupas ficam mais caras.
As fiações de algodão pagam salários muito altos.
Há, sobretudo, muito algodão.
O que é, na verdade, o algodão?
O que é o algodão, que eu não conheço?

Sei lá o que é o algodão!
Do algodão só sei o preço.

Um homem assim precisa de muita comida
Por isso o homem torna-se mais caro,
Para conseguir alimentos são precisos homens,
Os cozinheiros os cozinham por pouco preço,
Mas quem come é que de nôvo o encarece.
Há, sobretudo, poucos homens.
O que é, na verdade, um homem?
Sei lá o que é um homem!
O que é um homem, que eu não conheço?
Não sei mesmo o que é um homem,
De um homem, só sei o preço.[49]

Brecht tinha plena consciência do pêso que adquiriria no texto a mensagem política; aceitava-o, porém, com serenidade, convencido de que o empenho mais nobre da arte deve ser o de uma intervenção direta e imediata na realidade social. A morte da arte, para que a arte possa renascer, é, no fundo, a moral que se extrai da peça didática *Die Massnahme*. Moral cruel e angustiosa, mas não diversa da que impunha, a cada instante, a realidade da história contemporânea; porquanto

É terrível matar.
Mas não apenas aos outros, matamos também a nós mesmos
Quando necessário.
Porque sòmente pela fôrça
Êste mundo homicida será transformado,
Como sabem todos os viventes.[50]

Comentário um tanto diferente cabe, ao invés, em se tratando da outra grande peça didática da mesma época, *Die Ausnahme und die Regel*. Nessa peça, Brecht soube lançar igual condenação apaixonada da sociedade capitalista e da

[49] *Ibid.*, págs. 430-31.
[50] *Ibid.*, pág. 442.

áspera e dolorosa *condition humaine* que aí tem o indivíduo, sem, entretanto, renunciar à sua maneira mais pessoal e espontânea de agredir e criticar a realidade, isto é: ao paradoxo. Aqui também um tribunal: mas, para absolver o mercador que, durante a travessia do deserto, matou em circunstâncias não esclarecidas um carregador de sua comitiva. Desta vez, porém, assistimos diretamente ao desenrolar dos fatos, e à narrativa dos mesmos. Novamente, o expediente genial revela o dedo do gigante, o Brecht mais autêntico. Exaustos pela travessia do sufocante deserto, o comerciante e o carregador, os únicos que sobraram da caravana inicial, ficaram sòzinhos frente à frente. O primeiro sente-se ameaçado pelo homem de côr, espia-lhe os movimentos, desconfia de seus conselhos, imagina sempre que o outro só esteja à espera de uma boa ocasião para atirar-se sôbre êle. Então, preventivamente, mata-o. Na realidade, o carregador esboçara apenas o gesto de oferecer ao mercador sedento, já sem água, o seu próprio cantil ainda cheio, assim como, aliás, durante tôda a viagem não tinha alimentado animosidade alguma nem propósitos de revolta contra o patrão. O processo começa nesse ponto; o juiz absolve o negociante, porque a "regra" é que o humilde, o pobre, o deserdado, nutra ódio e rancor contra aquêle que lhe é superior na escala social, o rico, donde um gesto de "benevolência" como o de oferecer água a um rico sedento seria "exceção" por demais absurda a essa regra. Diz o juiz:

A regra é: ôlho por ôlho!
Só o louco espera a exceção.
Que o inimigo lhe ofereça água
Um homem sábio não o pode esperar.[51]

O guia:

No sistema que adotaram,
Ser humano é exceção.
Quem se mostra humano
Arca com as conseqüências.

[51] *Ibid.*, pág. 405.

Temei aqueles que vos lisonjeiam!
Detende
Quem quer socorrer ao próximo!
Se junto a ti alguém tem sêde, finge não o ver!
Se ao teu lado alguém está gemendo, tapa teus ouvidos!
Se te pedem ajuda, não te mexas!
Ai de quem isso esquece!
Dá-se de beber a um homem
Mas é um lôbo que bebe.[52]

Essa a amarga e poética conclusão do "Lehrstück" *Die Ausnahme und die Regel*, onde a tese política aparece de maneira *mediata* e mais eficaz, num ambiente de vago exotismo (análogo — e êle era fundamental, a nosso ver — ao que estava presente na comédia *Mann ist Mann*), numa mistura mais vaga de traços, num jôgo psicológico mais complexo.[53] Também muito mais discreta (*artisticamente* mais discreta) manifesta-se a indicação ideológica, a sugestão política:

Queremos referir-vos agora a história
De uma viagem realizada
Por um explorador e dois explorados.
Observai as atitudes.
Achai-as estranhas, mesmo se habituais,
Injustificáveis, ainda que quotidianas,
Indecifráveis, mesmo sendo regra.
Até o mínimo gesto, em aparência simples,
Observai com desconfiança.
Investigai se mesmo o usual é necessário.
E — vos pedimos — o que sucede todo dia
Não o acheis natural.
De nada se diga "é natural"
Nestes tempos de anarquia e sangue,
De ordenada desordem, de meditado arbítrio,
De humanidade desumanizada;

[52] *Ibid.*, pág. 406.
[53] Cfr. V. KLOTZ, *Bertolt Brecht*, cit. pág. 46 e G. SERREAU, *Bertolt Brecht dramaturge*, cit. pág. 60 ("L'exception et la règle est, peut-être, la meilleure de tous").

Assim, que nada valha
Como coisa imutável.[54]

No fim da peça, os atôres resumem:

Assim termina
A história de uma viagem.
Vistes e ouvistes
Aquilo que é habitual, que acontece todo dia.
Nós, porém, vos pedimos:
Mesmo sendo habitual, considerai-o estranho!
Injustificável, mesmo se normal!
Possa surpreender-vos aquilo que é usual!
Deveis reconhecer na regra o abuso
E onde o reconhecestes
Procurai remediá-lo![55]

O ativismo revolucionário dessa peça didática é reduzido à dimensão mais harmônica de sugestão, e não esmaga todo o resto com o pêso da palavra de ordem: brota, conclusão natural, da sucessão dos fatos, da dialética dos acontecimentos e das psicologias, enquanto que em *Die Massnahme* cortava violentamente todo e qualquer nó problemático, firmando-se com a explícita e autoritária nitidez do enunciado. O mais importante, porém, é que Brecht reencontrou aí a sua veia poética, porque se reencontrou a si mesmo, à sua impiedosa capacidade de ver os males de seu tempo *do lado de dentro* da sociedade criticada, o gôsto pelo paradoxo, do qual nascerão, no fundo, tôdas as suas páginas poéticas mais elevadas e mais convincentes (de fato: o carregador de *Die Ausnahme und die Regel* é uma personagem que adquire triste relêvo no segundo plano da ação, e oferece ao público um perfil, uma fisionomia: enquanto que o jovem agitador de *Massnahme* é apenas um símbolo abstrato, uma máscara).

A veia feliz que alimenta *Die Ausnahme und die Regel* não poderia, além disso, revelar-se inexaurível. De fato, as experiências ulteriores naquela direção — as "obras escolás-

[54] B. BRECHT, *L'eccezione e la regola*, em *Teatro*, cit. II, pág. 373.
[55] *Ibid.*, pág. 408.

ticas" *Der Jasager* e *Der Neinsager,* inspiradas no "nô" *Taniko,* adaptado por Waley, onde um jovem aceita ou recusa sacrificar-se pela coletividade (representadas pela primeira vez em 1930); o "Schulstück" *Die Horatier und die Kuratier* (1934), uma espécie de "elogio" da dialética, baseado no conhecido episódio da história romana, onde a astúcia e a fôrça juntas e unidas à consideração dos mais diversos elementos em jôgo bem como à sua dialética funcionalidade, permitem ao sobrevivente Horácio levar a melhor contra os mais numerosos mas desunidos adversários (a sua desunião "física" é o símbolo da sua incapacidade em conciliar os fatos e as coisas, ou seja: em *pensar dialèticamente,* que é, justamente, a finalidade educativa que Brecht se propõe com essa peça didática destinada também às crianças); *Der Stalljunge,* obra escolástica inédita, da qual existe um microfilme na "Public Library" de Nova Iorque; por fim, o fragmento *Leben des Konfutse,* escrito em setembro de 1944, também para atôres-mirins,[56] estavam tôdas condenadas a permanecer apenas um útil exercício do "ofício", nada mais.

Mas, ao veio do teatro didático convém ligar, como já dissemos, o drama para o rádio, *Das Verhör des Lukullus,* escrito em 1938-39, irradiado pela primeira vez em 1940, reelaborado como peça teatral e apresentado na "Staatsoper" de Berlim, em 1951. À parte as modificações sofridas pela música de Paul Dessau e algumas outras, de pouco relêvo, acrescentadas ao texto poético, a diferença principal entre a primeira e a segunda redação consiste no seguinte: "enquanto na obra radiofonizada são as próprias *figuras de pedra* do baixo-relêvo funerário de *Lukullus* que testemunham contra o general, na peça teatral, ao invés, são evocadas as *sombras* das vítimas representadas no baixo-relêvo. É inegável que, aceitando introduzir essa modificação impregnada de maior idealismo, Brecht cedeu um tanto em seu terreno de estética teatral (uma sombra, no palco, é mais "real", comumente, que uma estátua e, por isso, se presta menos ao famoso efeito do estranhamento ou *alienação*)".[57] Menos vistosa mas, talvez, mais significativa para os fins de nosso assunto, é a modificação feita no final, que na redação primitiva consistia no quadro XI e no simples anúncio: "O tribunal se retira / Para deliberar", enquanto que na reelaboração vai-se até a sentença e a condenação: "Sim, que seja atirado no nada! E, com êle / Todos os seus iguais!". A primeira conclusão é, sem dúvida, a mais genuìnamente brechtiana, justamente porque evita — como no final "primeiro" de *Guter Mensch von Sezuan,* apenas como exemplo — a conclusão explícita, preferindo antes a conclusão "aberta" e "problemática". À parte, porém, essa consideração, o resultado é pràticamente o mesmo e os dois textos podem ser examinados em conjunto.

No mundo dos vivos, o exemplo de Lukullus, seus gestos na paz e na guerra, são apontados pelos mestres como modêlo para os alunos:

CÔRO DAS CRIANÇAS

Os nomes dos grandes conquistadores
Estão nos livros de leitura.
Guarda a memória das obras,
Estuda-lhes a vida admirável
E tenta imitar-lhes o exemplo.
Que dêles o exemplo imitar,
Da multidão anônima emergir,
A nós convém. A nossa cidade
Anseia por um dia escrever
Na lápide dos imortais
Também o nosso nome.

Muito diversa, entretanto, é a situação oferecida pelo reino das sombras onde Lukullus desceu após a morte. Aí, suas emprêsas são muito menos conhecidas das "autoridades", as quais convocam, para ouvi-las, testemunhas que o patrício romano de muito boa vontade dispensaria. Nesse ponto o

56 B. BRECHT, *Leben des Konfutse,* em *Neue Deutsche Literatur,* a.VI (1958), n.º 2, págs. 10-3. Brecht justifica a escolha de crianças para desempenharem os papéis da peça dizendo que "para as crianças só os objetos mais elevados são elevados o bastante" (*ib.,* pág. 13).

57 E. CASTELLANI, "Nota a Brecht", em *Arena,* a.I (1953), ns. 1-2, pág. 141.

58 B. BRECHT, *La condanna di Lucullo,* trad. it. em *Teatro,* cit. II, pág. 452.

drama se articula, como em muitas peças didáticas, num verdadeiro processo, durante o qual desfilam os mais terríveis acusadores de Lukullus: aquêles a quem êle tinha levado a carnificina, aquêles em quem saciara a sêde de rapina e fome de riquezas. A condenação é inevitável: para pagar seus delitos, é condenado a desaparecer, a ser aniquilado. *Sic transit gloria mundi.*

Assim sentenciam os legionários:

(No rastro do bandido,
Nas estradas destruídas, vias de pilhagens e carnificinas,
Caímos nós,
Os filhos do povo.
Como o lôbo
Que irrompe no redil
E deve ser morto,
Fomos mortos.
Ah! sim, no nada, seja lançado ao nada!
Ah! se nos tivéssemos apartado
Do agressor!
Se nos tivéssemos juntado
Aos defensores!).[59]

e os escravos:

No nada, seja atirado ao nada! Quanto tempo
Ainda êle e outros como êle
Sôbre o gênero humano desumanos hão de
Pesar, erguendo as mãos nefastas
E impondo a carnificina aos povos?
Quanto tempo ainda
Os suportaremos,
E os outros como nós suportarão?[60]

A analogia da ambientação histórica, e algumas coincidências temáticas — de fato, pode-se dizer que a função da

59 *Ibid.*, págs. 475-76.
60 *Ibid.*, pág. 476.

personalidade na História seja o centro do teatro didático e em particular do *Badener Lehrstück vom Einverständnis* — induzem-nos neste ponto a não esquecer, na parábola histórica da produção poética brechtiana, um dos dois romances que, juntamente com as pequenas fábulas e os apólogos enfeixados sob o título de *Kalender-Geschichten,* e aos *Flüchtlingsgespräche,* Brecht nos legou entre suas poucas narrativas (se se prescindir de algumas colaborações em jornais, antes do exílio): referimo-nos ao *Geschäfte des Herrn Julius Caesar.*[61] Desde o título do romance, "Os negócios do Sr. Júlio César", Brecht salienta o aspecto anti-heróico do retrato que fêz do ditador romano, transgredindo logo a seguir — com gesto de despeito, quase de *enfant terrible* — as regras mais elementares da boa hagiografia tradicional e da retórica clássica. Desde as primeiras páginas êle dirá que "êste Rarus (secretário de César cujo diário é lido no decorrer do romance) tinha a seu cuidado o lado comercial das emprêsas, e o senhor sabe que isso pouco interessa aos nossos historiadores".[62] Pelo contrário, entretanto, muito interessa ao "historiador" da moderna burguesia capitalista que é, sob muitos aspectos, Bertolt Brecht.[63] Não que deseje uma reconstrução exata e històricamente objetiva do mundo romano na época de César e das fôrças que nêle operavam (embora também essa exatidão historiográfica cada dia mais seja esclarecida);[64]

61 Trata-se de um fragmento, que não vai além do IV livro, não sendo mesmo conhecidas as intenções de Brecht com relação ao desenvolvimento ulterior da narrativa. O original foi publicado em duas oportunidades diferentes. Na revista *Sinn und Form* (1949 e 1957); em Turim foi publicada uma tradução em italiano, em 1959.

62 B. BRECHT, *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar,* Berlim, 1957, pág. 11.

63 Klotz define Brecht como "o historiógrafo teatral do nosso tempo" (V. KLOTZ, *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk,* cit. pág. 121).

64 Em seu romance, Brecht utiliza amplamente as fontes antigas (Cícero, Plutarco (fala dêles também na *Dialektik auf dem Theater*: cfr. *Versuche,* XV, cit. págs. 90-91) etc.); por outro lado, o paralelo estabelecido entre a classe dos cavalheiros e a moderna *city* (é o nome que lhe dá o nosso autor) põe Brecht de acôrdo com alguns dos mais notáveis intérpretes modernos da história político-econômica da antiga Roma. Sôbre a exatidão da reconstrução brechtiana cfr. E. NIEKISCH, *Heldendämmerung. Bemerkungen zu Bertolt Brechts Roman "Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar"*, cit. pág. 178).

como sempre para Brecht, também aqui o material histórico serve-lhe em primeiro lugar como *medium* "alienante" para reconstruir — em têrmos de maior eficácia — o espelho de nossos tempos.[65] Embora também nisso parente do Galileu do drama homônimo, do Bacon das *Kalender-Geschichten*, do Lindbergh da última redação da peça didática homônima, o César brechtiano quer ser antes de mais nada o resultado de uma "leitura" correta, de um "levantamento" preciso das energias que movem a História completamente desmistificada, depois que a medida sôbre-humana e quase abstrata de algumas heróicas personagens seja reduzida a razões mais moderadas e mais terrenas. Assim é César, visto pelo olhar — aguçado precisamente porque exercitado no jôgo das negociações que se ocultam por detrás do fictício do idealismo e da política "superior" — de um subordinado; não, porém, um César "em pantuflas", tão do gôsto de um recente biografismo inferior, mas um César observado através do *ecran* de seus "negócios", através do prisma de seus cálculos, que permite decompor sua cintilante e poliédrica figura em suas reais, humaníssimas componentes. Isso se reflete também na composição exterior do romance, no qual as anotações do diário de Rarus, secretário do ditador, não ocupam inteiramente a cena da narrativa mas, por sua vez, são *alienadas*, isto é: inseridas numa tela mais vasta, adquirindo dimensão e perspectivas precisas.

Há nisso tudo material suficiente para escândalo, principalmente num mundo onde o culto de certos heróicos e magniloqüentes mitos romanos não está de todo apagado, e onde vegeta a tendência para "delegar" a administração da coisa pública a um só timoneiro, a atribuir-lhe, afinal, a parte maior na responsabilidade de "fazer a História". Brecht pensa muito diferentemente: para êle, em outras palavras, nem sempre é a grande personalidade que faz a História, mas, às vêzes, é a História (leia-se: determinados interêsses econômicos e sociais) quem faz a grande personalidade. Operando nessa direção, Brecht liberta a figura do grande general

65 "No mesmo instante em que Brecht revela as engrenagens de um mecanismo social, depara-se com algo típico que se repete em todos os tempos" (E. NIEKISCH, *Heldendammerung. Bemerkungen zu Bertolt Brechts Roman "Die Geschafte des Herrn Julius Caesar"*, cit. pág. 178).

romano de todo ouropel anedótico, procura captar-lhe a nua e real natureza humana, e no-la apresenta (algo de análogo fêz recentemente um discípulo de Brecht, Peter Hacks, num drama sôbre Cristóvão Colombo, *Eröffnung des Indischen Zeitalters*) como a de um "gênio comercializado", que persegue seus fins com largueza de vistas, coragem e isenção de ânimo: César, campeão da inventiva humana. Em suma, Brecht restitui vivacidade de contôrnos à personagem histórica destruindo o mito de sua estatuária e "heróica" monumentalidade, dentro da qual no-la entregou a tradição, e introduzindo como elemento catalizador aquêle irônico e zombeteiro contraponto que desdramatiza as emprêsas legendárias (leia-se o rápido mas saboroso aceno à conquista das Gálias) e lhe restitui uma medida mais humana. Assim agindo, porém engrandece-lhe o alcance, aos nossos olhos, faz com que se eleve a alturas épicas enquanto fruto não de inelutável, quase biológica vocação heróica, de predestinada "fortuna", mas, antes, de hesitações e repensamentos, de fraquezas e improvisadas resoluções, enfim de escolhas pessoais e responsáveis, em que o indivíduo joga — empenhando integralmente as próprias capacidades, a própria inteligência, astúcia e fôrça — uma cartada decisiva. Nesse sentido, César é parente próximo do Galileu de Brecht e do Colombo de Hacks, onde não se hesita em acentuar o elemento negativo e perturbador que as descobertas da ciência e os avanços da civilização — a par das grandes emprêsas de fundamento político — acarretam freqüentemente: ali, a possibilidade de até mesmo as mais elevadas invenções serem utilizadas com fins inumanos, ou a ânsia de riquezas, o desejo descontrolado de ganho, cuja sombra cruel e sarcástica paira por sôbre a "saúde moral" daqueles pioneiros da civilização européia; aqui, os altos e baixos de um renhido jôgo de clientelas e de alianças político-econômicas dirigido por um homem que soube fazer coincidir os seus próprios interêsses e, assim, a sua própria obra — embora com menos clareza e decisão do que depois tenha querido fazer crer, *a posteriori*, a historiografia — com as fôrças progressivas que agiam no momento histórico (esclarecedoras, neste sentido, as relações entre o partido de César e o de Catilina).

O resultado é um retrato de César cheio de luzes e sombras, de situações em que a audácia confiante dá lugar à trágica incerteza e ao abatimento; não porque Brecht lhe negue simpatia, mas porque aí também êle se manteve fiel, ainda uma vez, à sua concepção do protagonista não como herói positivo, personagem total, que resiste impávido aos golpes da fortuna adversa, mas como o "herói surrado".[66] O "teatro épico", observa Walter Benjamin, "é o teatro do herói surrado. O herói não surrado não atinge a reflexão; assim se poderia variar uma máxima pedagógica dos antigos para o dramaturgo épico"; e assim poderemos variá-la nós também, referindo-a, desta vez, à personagem não de um drama mas de um romance, uma personagem que por mais de uma vez conheceu o "bastão da História" e soube com êle aprender. Brecht não pôde levar a têrmo êsse romance; mas agrada-nos imaginar que a conclusão não teria sido muito diferente da que se lê no *Lied vom Wasserrad*:

1.

Dos poderosos desta terra
Conhecidos são os cantos:
Êles se elevam e se põem
Como as constelações.
Isso consola e é bom saber.
Mas para nós a quem cabe nutri-los
Não foram grandes as surprêsas.
Subam ou caiam: quem paga as custas?

Certamente a roda gira sem descanso,
No alto não se fica eternamente.
Mas em baixo, para a água, uma coisa permanece
Apenas: girar a roda para sempre.

[66] Percebeu-o muito bem, igualmente, W. HAAS (*Bert Brecht*, cit. pág. 92), mas utilizando suas observações em função de uma polêmica abertamente política.

2.

Não faltavam os senhores,
Tinhamos tigres e hienas,
Depois águias e porcos,
Mas a todos alimentamos:
Aos melhores e aos piores.
A bota, porém, era sempre uma bota
E nos pisava. Compreendeis: quero dizer
Que a ninguém, não a outros, queremos nós servir.

Certamente a roda gira sem descanso,
No alto não se fica eternamente.
Mas em baixo, para a água, uma coisa permanece
Apenas: girar a roda para sempre.

3.

E se lutam entre si até o sangue,
Brigando em tôrno às prêsas,
Aos outros chamam de esganados
E a si próprios, pessoas de bem.
Nós os vemos sempre odiando-se de morte
E a lutar. Só em casos especiais,
Quando já não mais queremos alimentá-los,
É que de nôvo formam uma única coorte.

A roda então não mais roda
E o agradável jôgo faz uma pausa
Se a água, afinal, livres as fôrças,
Luta pela sua própria causa.[67]

À temática dos *Geschäfte des Herrn Julius Caesar* e à temática dos *Lehrstücke* ligam-se, em parte, também os *Kalender-Geschichten*,[68] escritos num espaço muito grande de

[67] Vers. ital. de R. Fertonani em *Io Bertolt Brecht*, cit. págs. 31-3.
[68] Também elas traduzidas para o italiano, com o título de *Storie da calendario*, no volume em que apareceu *Gli affari del signor Giulio Cesare*.

tempo (os primeiros *Geschichten vom Herrn Keuner* são de 1930) mas nascidos todos de um mesmo motivo inspirador. Trata-se de uma série de "pequenas peças" de nítido sabor parabólico (aliás, parabólico é também, como se viu, todo o teatro didático daqueles anos), que na exemplar limpidez de sua trama se ligam diretamente às autênticas obras-primas da "moralidade", que são os pequenos capítulos do *Schatzkästlein de Johann Peter Hebel.*[69] Trata-se de um tipo de escritos que na Itália não têm pràticamente equivalentes (talvez, entre os contemporâneos, mas do que outros, se aproxima dêles Carlos Cassola com alguns de seus breves apólogos, alguns *échantillons* entre o narrativo e o didascálico poético, como podemos ler em *O corte do bosque*), mas na Alemanha possui longa tradição, se fôr verdade, como nos parece, que a moderna "parábola" — de Franz Kafka ao jovem Heinz Piontek (temos em mente sobretudo as singulares páginas reunidas em 1955 em *Vor Augen*) — não é outra coisa, em sua funcionalidade estético-pedagógica e na técnica de composição, senão a transcrição em têrmos atuais da tradição fabulística setecentista. Brecht, em particular, tem a coragem de restituir aos animais falantes das fábulas de Pfeffel ou de Lessing um rosto humano e chamá-los pelo nome, vícios e virtudes, sem a mediação de símbolos ou de alegorias. Mesmo, naturalmente, as suas não sendo "parábolas a bom preço", como aquela com a qual parece ter terminado a carreira pública do grande Francis Bacon (veja-se o comêço da "história de calendário" intitulada *Das Experiment*).[70]

Aqui também se trata de destruir mitos, fender o compacto edifício dos lugares-comuns e dos preconceitos tradicionais, de caminhar por aquela estreita zona onde o escritor — citemos a feliz expressão de R. Barthes — *"donne à voir un aveuglement"*.[71] São, no fundo, as "Histórias de calendário", o equivalente em prosa da *Hauspostille,* do "Breviário Doméstico" publicado por Brecht em 1927. Também aí o *pastiche* literário, a "chave esotérica" para entender a ocasião de onde a peça extraiu os movimentos, retorna de quando em quando: assim, no capítulo *Der verwundete Sokrates*[72] dedicado, não por acaso, a Georg Kaiser, isto é: ao autor do drama *Der gerettete Alkibiades,* no qual se lê, precisamente, o singular e grotesco episódio de Sócrates que salva involuntàriamente Alcebíades em perigo por causa do ferimento causado por um espinho de cactus. Tudo, porém, parece visto e revivido em cristalina medida, calma sabedoria, equilibrada distribuição de "vozes" e "instrumentos", na sábia orquestração do conjunto; a "dissipação" anárquica e romântica da *Hauspostille* passou pelo banho purificador do "teatro didático", deu a si mesma uma disciplina, assumiu límpida compostura de extrema eficácia. Milagrosa, sobretudo, é a relação entre o estilo poético e o gesto pedagógico, entre lirismo e didatismo, especialmente no capítulo em versos, que é um dos cumes da lírica gnômica brechtiana, e no qual o tema da "benevolência", "paradoxalmente" no centro, como vimos, da dramatologia escolástica do nosso autor, perde a áspera e dolorosa carga negativa para distender-se em um ritmo de serena sapiência:[73] a *Lenda do nascimento do livro* Tao-te-king, *escrito por Lao-Tse sôbre o caminho da emigração.*

1.

Ao chegar aos setenta, com os achaques da idade
Também o mestre sentiu desejo de repouso.
Então, na cidade novamente grácil era a bondade
E o mal retomava o seu domínio.
Calçou as sandálias.

69 Houve quem as chamasse "l'oeuvre d'un disciple de La Bruyère" (R. WINTZEN, *Bertolt Brecht,* cit. pág. 133).

70 B. BRECHT, *L'esperimento,* em *Gli affari del signor Giulio Cesare* e *Storie da calendario,* Torino, 1959, págs. 224 e segs.

71 R. BARTHES, "Brecht, Marx et l'histoire", em *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault,* a.V, fasc. XXI, dez. 1957, págs. 24-5.

72 B. BRECHT, *Socrate ferito,* em *Gli affari del signor Giulio Cesare* e *Storie da Calendario,* cit. págs. 272-287.

73 "Sòmente ao sábio, apesar dos tempos desfavoráveis, é concedida serena benevolência" (V. KLOTZ, *Bertolt Brecht, Versuch über das Werk,* cit., pág. 47).

2.

Juntou o que precisava:
Não muito. Mas sempre havia algo.
Assim o cachimbo companheiro dos serões
E o livrinho em que vivia absorto.
E também um pouco de pão branco.

3.

Olhou ainda uma vez para o seu vale e também dêle se esqueceu
Embrenhando-se pelos montes.
O boi saboreava a tenra ervinha
Que ia mastigando com o velho na garupa.
Ninguém tinha lá muita pressa.

4.

Depois de quatro dias entre as rochas e as pedras
Um guarda aduaneiro lhe barrou o passo:
— Objetos preciosos para declarar? — Nada.
E o menino que guiava o boi disse: — Sempre ensinou.
E isso ficou também explicado.

5.

Então, contente e comovido, o homem
Ainda perguntou: — Aproveitou disso alguma coisa?
Respondeu o menino: — Que a água mole em movimento
Com o tempo vence até a dura pedra.
Compreendes, o duro leva a pior.

6.

Para não desperdiçar a luz da tarde
Já o menino fustigava o boi.
Mal tinham êles desaparecido por detrás de um pinho
Quando o homem de repente os seguiu
Gritando: — Êi! detém-te.

7.

Essa história da água, que é mesmo?
Deteve-se o velho. — Interessa-te, talvez?
O homem: — Tens à tua frente apenas um guarda da alfândega.
Mas gostaria de saber quem consegue decifrá-la.
Se o sabes, fala .

8.

Vamos, dita-a ao menino! Quero-a por escrito!
Semelhante coisa não se leva embora.
Não nos falta tinta e algum papel.
A ceia já está pronta: vivo nas proximidades.
Que tal? Aceitas o convite?

9.

Lá do alto o velho lançou um olhar
Ao homem. Paletó remendado. Sem sapatos.
Na fronte uma única ruga aparecia.
Não fôra um vencedor o que se adiantara.
E murmurou: — Tu, também, como muitos?

19.

Para recusar um convite cortês
O velho já estava, afinal, muito velho.
Então disse alto: — Se alguém te pede algo
Merece uma resposta. — E o menino: — Cai o frio da noite.
Bem que precisamos de um descanso.

11.

E do seu boi desceu o sábio.
Durante sete dias escreveram os dois.
O guarda da alfândega servia-lhes alimento (e blasfemava, mas baixinho,

Contra os contrabandistas, durante aquêle tempo todo).
Até que o trabalho terminou.

12.

Ao guarda entregou o menino
Oitenta e uma sentenças, certo dia.
E, gratos por um modesto viático,
Por trás do pinheiro desapareceram em direção aos picos escarpados.
Dizei: poderiam, acaso, ser mais corteses?

13.

Mas não se dê ao sábio tôda a glória,
Pelo nome que no livro se destaca!
Pois êle é devido também ao empregado da alfândega
Que requereu o seu saber.[74]

Mais do que na dramatologia pedagógica é, pois, na lírica gnômica e na concisa sentenciosidade do apólogo que encontramos o melhor da veia explicitamente didática de Brecht entre 1928 e 1938: uma produção poética e narrativa que o coloca, nesse campo também, entre os autores mais originais e clàssicamente exemplares da literatura alemã contemporânea.[75]

[74] Trad. de R. Fertonani em *Io Bertolt Brecht*, cit. págs. 92-7. Também na lírica Brecht se liga a formas e tradições antiquíssimas: cfr. G. WEISSBACH, *Misere einer Wissenschaft. Bemerkungen zur gegenwartigen Situation der bürgerlichen Literaturwissenschaft*, em *Aufbau*, a.XIV (1958), n.º 2, pág. 152.

[75] Além das já citadas *Taschenpostille* (1926) e *Hauspostille* (1927), as outras principais coletâneas poéticas de Brecht são: *Lieder Gedichte Chöre* (1934) *Svendborger Gedichte* (1939) e *Hundert Gedichte* (1951).

5
Fábula e humanidade

A ÚLTIMA FASE, a mais elevada e mais madura, da produção dramática brechtiana, teve início depois de 1933, quando o escritor que realizara genial adaptação cênica do romance de Gorki, *A mãe* (1932), representada por Helene Weigel e Ernst Busch, com a polícia à porta e sob a ameaçadora proibição da censura, foi constrangido a emigrar para o exterior, continuando nos diversos países por onde andou — breves estadas na Escandinávia, Estados Unidos, URSS, e outros — a luta pela democracia e pelo humanismo, contra tôda forma de fascismo. Nesse drama já tende a reemergir em tôda a sua plenitude, dos esquemas da doutrina, a "personagem": Pelagéa Wlassowa, a protagonista, que Brecht consegue retratar com traços incisivos porque substitui o "cantochão" de uma convicção preestabelecida por uma

participação humana, apenas esboçada ainda, é verdade, mas vista com sutil e eficaz humorismo.[1] Aliás, aqui também um *ideologismo* nem sempre aceitável tende, de quando em quando, a "esclerosar" o articular-se humano das psicologias em meio ao emaranhado da questão: isso ocorre quando o autor põe na bôca da mulher recém-entrada num processo de maturação política, junto com o filho revolucionário, uma frase como esta, mais palavra de ordem que expressão espontânea: "Deves aprender a ler e escrever, e isso podes fazê-lo aqui. Ler é luta de classe!"[2].

A êsse período pertencem, em suma, tôdas as grandes obras "clássicas" de Brecht, e aqui, talvez mais do que nunca, é necessário, aliás indispensável, fazer referência constante às condições gerais da luta política na Europa, à conjuntura histórica a que, mais ou menos imediatamente, elas pretendiam dar efetiva e concreta contribuição. A paixão "política" do autor, em outras palavras, tende a se fazer mais espontânea e agressiva, abandona o complexo e marmóreo estilismo das peças didáticas, "eleva a voz" e não desdenha — no drama da resistência espanhola à falange de Franco, *Die Gewehre de Frau Carrar* — recorrer aos condenados recursos da dramatologia aristotélica para galvanizar, em tôrno da guerra democrática, um público mais difìcilmente acessível através do sutil *medium* do "teatro épico". De resto, também os quadros dramáticos reunidos sob o título *Furcht und Elend des III Reiches* (1938), mesmo insistindo na funcionalidade da "forma aberta" e na aparente recusa do modêlo dramatológico clássico, são, em suma, uma série de cenas construídas de acôrdo com as receitas do mais tradicional ofício cênico, com evidente busca do efeito deslumbrante e imediato que é, precisamente, daquele ofício, o sinal mais vistoso e constante.[3] Diga-se, de passagem, que a fôrça inicial

[1] Cfr. P. RILLA, *Berliner Ensemble*, em *Essays*, Berlim, 1955, pág. 424. De Gorki, Brecht reelaborou também, para o 'Berliner Ensemble', a série de cenas intitulada *Wassa Schelesnowa:* cfr. o várias vêzes citado *Theaterarbeit*.

[2] B. BRECHT, *Die Mutter*, em *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm*, vol. III, Berlin und Frankfurt-am-Main, 1957, pág. 54.

[3] Tanto que não nos parecem convincentes as objeções levantadas a propósito por Eric Bentley: "Ouvi dizer que após a produção de *The Jewish wife* e *The Informer*, Brecht abandonou suas experiências anteriores e, como os dramaturgos soviéticos, retornou ao naturalismo. Essa opinião é bastante convincente para os que viram essas cenas em atos-únicos (que não são na realidade), apresentados fora do contexto próprio e realizadas de maneira naturalista, etc." (E. R. BENTLEY, *Bertolt Brecht and his Work*, 'postface' a *The Private Life of the Master Race. A documentary Play by Bertolt Brecht*, London, 1948, pág. 95). Também para Willett "em *Señora Carrar* e nos atos-únicos de *Furcht und Elend* retornou êle a alguns princípios da fase naturalista" (*The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from eight Aspects*, cit. pág. 181).

da carga polêmica que anima essas experiências freqüentemente foi a razão de todo o equilíbrio formal, impedindo à paixão humana e política do escritor coagular-se e estender-se em linhas completas e harmônicas. Tudo é condenação imediata, apaixonada, da opressão nazista, como no V quadro que aqui reproduzimos:

A SERVIÇO DO POVO

Eis que aí vêm os guardas dos *Lager*
Os carrascos e os espiões que ao povo
Com tanto zêlo servem.
Oprimem e torturam
Flagelam e empalam
A preços convenientes.

Campo de concentração de Oranienburg, 1934. Pequeno espaço aberto limitado por barracas.

Antes de se acenderem as luzes, ouvem-se estalos de chicote. A seguir, vê-se um S.S. chicoteando um prêso. Um chefe-de-grupo dos S.S., de pé, no fundo, fuma de costas para a cena; retira-se a seguir.

S.S. — (cansado, senta-se num barril) Vamos, trabalha!

O prêso levanta-se e, com movimentos febris, começa a limpar a cisterna.

Animal, por que não podes dizer não, quando te pergunto se és comunista? Pagas com teus ossos e eu, quando chega a hora de encerrar o expediente, estou mais cansado, que um cão, como agora. Por que não te confiam a Klapproth? Para êle isto é uma festa. Escuta: quando voltar aquêle cachorro

(presta ouvidos), pega o chicote e começa a estalá-lo no chão. Ouviste?

Prêso — Sim, senhor cabo.

S.S. — Isso só porque estou exausto por causa de vocês, cachorros; entendeste?

Prêso — Sim, senhor cabo.

S.S. — Atenção!

Ouvem-se passos atrás do cenário. O S.S. aponta para o chicote. O prêso o apanha e começa a estalá-lo no chão. Mas o som não coincide, e o S.S. indica um cesto mais adiante; o prêso vai chicoteá-lo. Os passos atrás do cenário se detêm. O S.S. levanta-se rápido, nervoso, arranca o chicote das mãos do prêso e põe-se a flagelá-lo.

Prêso — (em voz baixa) Não a barriga.

O S.S. bate-lhe no trazeiro. O chefe-de-grupo introduz a cabeça para espiar a cena.

Chefe-de-grupo — Bate-lhe na barriga!

O S. S. chicoteia o prêso na barriga[4];

Ou, como no quadro VII, onde a monstruosa realidade dos campos de concentração, já tão vivamente representada no que acabamos de citar, transparece, à meia-luz, ainda mais cruel, através da aquiescência da classe médica, que degrada a sua missão humana acobertando, com absurdos diagnósticos camuflados, a obra inumana e bestial dos seviciadores nazistas:

DOENÇA PROFISSIONAL

São os senhores doutôres
Do govêrno obsequiosos servidores,
Pagos por cabeça.
Aquêles que o carrasco lhes envia
Êles têm de costurar
E devolver.

Berlim, 1934. *Enfermaria de hospital.*

Introduzem um nôvo doente. As enfermeiras fazem

[4] B. BRECHT, *Terrore e miseria del terzo Reich*, trad. ital. de F. Federici, em *Teatro*, cit. vol. I, págs. 598-99.

anotações na papeleta junto à cabeceira. Dois doentes nos leitos próximos conversam:

Um dos doentes — Quem é êsse?

O outro — Vi-o na sala de curativos. Eu estava sentado junto à maca. Ainda estava consciente, mas não respondeu quando lhe perguntei o que tinha. Está que é uma chega só!

O primeiro — Então não precisavas ter lhe perguntado nada.

O outro — Percebi-o sòmente quando o desenfaixaram.

Uma enfermeira — Silêncio! Aí vem o professor.

Seguido por assistentes e enfermeiras, entra o cirurgião. Detém-se frente a um leito e dá explicações.

CIRURGIÃO — Senhores, estão vendo aqui um caso muito interessante, que demonstra como a medicina, se renunciar a indagar e buscar incansàvelmente as causas profundas da doença, degrada-se a simples empirismo. O doente apresenta todos os sintomas de nevralgia, e há muito tempo vinha sendo tratado nesse sentido. Na realidade, porém, está afetado da doença de Raynaud, contraída no trabalho: trata-se, pois, senhores, de uma doença profissional. Sòmente agora está sendo tratado como é devido. Vejam, pois, em que erros se pode cair, curando o paciente apenas como um número da clínica, em lugar de se perguntar de onde provém, de que modo contraiu a doença, para onde deve retornar depois de curado. Portanto, quais as três coisas que um bom médico deve saber fazer? Primeiro...

1.º ASSISTENTE — Interrogar.

CIRURGIÃO — Segundo...

2.º ASSISTENTE — Interrogar.

CIRURGIÃO — Terceiro...

3.º ASSISTENTE — Interrogar, professor.

CIRURGIÃO — Exatamente! Interrogar! E, antes de mais nada, acêrca do quê?

3.º ASSISTENTE — Das condições sociais, professor!

CIRURGIÃO — É preciso não ter mêdo de perscrutar a vida particular do paciente, a qual, muitas vêzes, infelizmente, é bem triste. Quando um homem é obrigado a exercer uma profissão que fatalmente, a longo ou curto prazo, lhe arrui-

nará o físico; quando, em suma, um homem tem de morrer de cansaço para não morer de fome, são coisas que não se ouvem lá com muito prazer e, por isso mesmo, não se perguntam também com muito prazer.

Seguido dos demais, aproxima-se do leito do nôvo doente.

CIRURGIÃO — Que há com êste?

A enfermeira-chefe murmura-lhe algo ao ouvido.

CIRURGIÃO — Ah, sim... sim...

Examina-o ràpidamente e com evidente má vontade.

CIRURGIÃO — (ditando) Contusões nas costas e nos flancos, feridas abertas no ventre. Que mais?

ENFERMEIRA-CHEFE — (lendo) Sangue na urina.

CIRURGIÃO — Diagnóstico?

ENFERMEIRA-CHEFE — Laceração do rim esquerdo.

CIRURGIÃO — É preciso aplicar-lhe raios. (Faz menção de ir-se.)

1.º ASSISTENTE — (observando a papeleta clínica) A origem da doença, professor?

CIRURGIÃO — Quê dizem aí?

ENFERMEIRA-CHEFE — Como origem da doença foi dado: queda de escada.

CIRURGIÃO — (ditando) Queda de uma escada. Por que tem as mãos amarradas?

ENFERMEIRA-CHEFE — Por duas vêzes o paciente já arrancou as ataduras professor.

CIRURGIÃO — Por quê?

UM DOS DOENTES — De onde vem o doente e para onde voltará depois de curado?

Tôdas as cabeças se voltam para êle.

CIRURGIÃO — (pigarreando) Se o paciente se mostrar inquieto, dêem-lhe morfina. (Passa para o leito seguinte). Então, estamos melhor? Estamos mais fortes? (Examina a garganta do paciente.)

1.º ASSISTENTE (a outro assistente) Operário. Vem de Dachau.

O OUTRO — (piscando o ôlho) Ah! sim. Doença profissional.[5]

[5] *Ibid.*, págs. 622-25.

Tudo é condenação imediata, repetimos: mais manifesto político que obra de arte; mais gesto "prático" que mediação interior; em suma, o tom decididamente propagandístico que alimenta êsses quadros dramáticos sufocou muitos germes poéticos. Certamente, também a crônica pode tornar-se poesia, o cru e simples documento pode revelar um estilo, pode recortar-se como áspera e pura linha humana no horizonte do nosso operar terreno. Precisamente um acúmulo de documentos — testemunhos oculares e recortes de jornais, segundo declaração explícita do autor[6] — é *Furcht und Elend des III Reiches*. Por vêzes, na mão experta e hábil do artesão Brecht, êles adquirem a lapidar concisão e a contida tensão dramática da mais verdadeira tragédia: momentos de eficácia patética extrema, de densidade humana extraordinária, de vivaz agressividade polêmica, de incisividade grotesca, desapiedada e mordente (então, essas pequenas cenas acabam se assemelhando a outras pequenas líricas de intenso conteúdo ou a certas "histórias de calendário", mas com mais acre acentuação de desprêzo do que a gnômica, serena atitude daquelas); todavia, mais freqüentemente a cena torna-se ilustração, legenda de manifesto. Mais do que nunca parecenos útil, neste caso, citar algumas palavras do próprio Brecht em 1938: "Em Shelley pode-se ver que realismo não significa renunciar à imaginação ou a um verdadeiro estilo artístico... Se considerarmos o número infinito de maneiras que existem para descrever a realidade, dar-nos-emos conta que realismo não é questão de forma".[7] Em *Furcht und Elend*

[6] B. BRECHT, 'Anmerkungen' em *Furcht und Elend des III. Reiches*, em *Stücke*, vol. VI, Berlin und Frankfurt-am-Main 1957, pág. 409 ('Stücke aus dem Exil', I).

[7] B. BRECHT, "Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise", em *Neue Deutsche Literatur*, a.II, 1954, n.º 5, págs. 106-7, depois em *Versuche*, XIII, Berlim, 1956, pág. 107 (o ensaio escrito em 1938, "desenvolve-se contra a tendência a delimitar o estilo realista do ponto de vista formal" (*ib.*, pág. 97)). Brecht enfrentou outra vez o problema no mesmo ano, voltando a precisar que a medida do realismo do escritor é dada pelo empenho sincero com que êle procura compreender e penetrar a *realidade histórica* do seu mundo. Que isso aconteça, a seguir, de formas diversas, recorrendo o autor de quando em quando a técnicas mais ou menos imediatamente aderentes ao empi-

des III. Reiches, a miúdo Brecht renunciou à imaginação e à arte, acabando por fazer do realismo uma questão formal, em contraste com suas próprias formulações teóricas da mesma época.

Na verdade, o texto é muito importante porque, de algum modo, representa a ruptura definitiva com a estilização formalista e, afinal, abstrata de algumas de suas tentativas anteriores, bem como a aproximação — no âmbito de uma concepção do teatro e do espetáculo já sòlidamente original e completamente autônoma — a formas de técnica dramatológica menos abertamente iconoclastas;[8] mas especialmente por-

rismo quotidiano, é outro assunto ("Volkstümlichkeit und Realismus", em *Sinn und Form*, a.X, 1958, n.º 4, págs. 495-502). Polemizando contra o muito estreito conceito lukacsiano de realismo, Brecht observa: "cuidar-nos-emos de definir realista apenas determinada e histórica forma do romance, como, por exemplo, a de Balzac ou Tolstoi, elaborando, assim, para o realismo, sòmente critérios formais, literários" (pág. 497); porquanto "*realista* é revelar o complexo das causas sociais/desmascarar os pontos de vista dominantes como pontos de vista das classes dominantes/ escrever do ponto de vista da classe, que prepara para as mais urgentes dificuldades em que se encontra a sociedade humana as mais amplas soluções / sublinhar o momento do desenvolvimento / adotar procedimento que facilite a abstração mais fiel da realidade concreta" (pág. 498). Por êste caminho "permitiremos ao artista pôr em prática tôda a sua imaginação, tôda a sua originalidade, todo o seu humorismo e tôda a sua inventiva. Não ficaremos presos a modelos literários muito pormenorizados, não prenderemos o artista a tipos de narração muito determinados" (ib.); de fato, "o realismo não é mera questão de forma". Isso absolutamente não contrasta, segundo Brecht, com a luta por uma arte *popular*, porque "jamais se deve temer apresentar-se perante o proletariado com coisas audazes e insólitas, desde que tenham algo a ver com a realidade" e sobretudo porque "não há apenas o *ser popular* mas, também, o *tornar-se popular*". Aplicando êsses critérios aos problemas do teatro, Brecht se refere às experiências de Piscator e ao teatro de agitação e propaganda como úteis e válidos exemplos de renovação das formas expressivas do espetáculo: "No teatro, a realidade pode ser representada de maneira tanto concreta como fantástica. Os atôres podem ou não se maquilar, podem apresentar-se completamente "ao natural", e tudo ser apenas "engano" ou podem usar máscaras grotescas e representar a verdade" (pág. 499). Cfr. também H. JHERING, *Auf der Suche nach Deutschland. Die Sendung des Theaters*, Berlim, 1952, págs. 37, 38.

8 Cfr. a propósito F. ERPENBECK, *Lebendiges Theater*, Berlim, 1949, pág. 281. Willett também não pode deixar de observar que "as últimas

que em alguns trechos mais felizes êle tenta a recuperação da personagem e da psicologia que — mantidos vàlidamente presos ao meio ambiente e, portanto, longe de uma absolutização que os isole em superior dimensão metafísica — irão fecundar, felizmente, os cimos mais elevados da obra de Brecht: Galileu, Shen Te, Mãe Coragem. Todavia, além dessa carga positiva êle revela também, e, aliás, em primeiro lugar, aquela dramática dilaceração que impregna tôda a produção brechtiana da maturidade e não se mostra sanada neme mesmo nas últimas provas, isto é: aquela dilaceração que impele sempre a ideologia progressiva do nosso autor, o seu empenho marxista, a exercer-se com êxito na análise de um mundo em desintegração ou, pelo menos não mais no caminho da ascenção, visto através da forma da parábola "problemática" e "aberta", que considera em xeque tôdas as tentativas que visam a uma representação imediata e politicamente "popular" dêsse mesmo mundo; ou ainda a representação da nova realidade socialista que, antecipada na História moderna por algum episódio isolado, está se construindo numa sexta parte do globo. De fato, parece de pouca importância a sátira anti-racista — violenta na polêmica e cruel na evidente atitude ideológica — *Die Rundköpfe und Spitzköpfe* (1934), que se ressente muito ainda — na estrutura sêca de parábola, e na utilização, para a regência, de particularidades da encenação e da recitação chinesas[9] — do andamento das peças didáticas; artìsticamente falido resulta também o já citado *Die Gewehre der Frau Carrar* (1937), espécie de "Pelagéa Wlassow espanhola"[10] que se recusa categòricamente a entregar aos milicianos republicanos — entre os quais está seu próprio filho — os fuzis que tem em custódia, até que, esclarecida sôbre o sentido da luta na qual devem ser usados, acaba concordando (êsse ato-único inspira-se no *Riders to the Sea*, de Synge); nem comentário muito diferente pode-se fazer para os *Gesichte der Simone Machard*, moderna transcrição feita entre 1941 e 1943, com a colaboração de Lion Feuchtwanger, da lenda de Joana d'Arc. Tema corrente na literatura

obras de Brecht representam certo retôrno ao teatro ortodoxo" (*The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from eight Aspects*, cit. pág. 123).

9 Cfr. *Stücke*, VI, cit. págs. 213-33.

10 G. SERREAU, *Bertolt Brecht dramaturge*, cit. pág. 79.

dramática contemporânea — pense-se na *Santa Joana* de Shaw, na *Heilige Johanna der Schlachthöfe* do próprio Brecht e, por fim, no *Der Prozess de Jeanne d'Arc* de Anna Seghers — que o nosso autor transplantou para uma pequena cidade francesa da Turena, em junho de 1940, quando o país cedia aos golpes do exército hitlerista. Dessa vez, Brecht procura tomar distância da própria matéria alternando entreatos que reúnem, precisamente, as "visões" da protagonista e servem para arrancar as questões do plano da simples crônica e recolocá-las no plano mais vasto da História. Por outro lado, tornando a acentuar aquela recusa do psicologismo que êle pretendia substituir — conforme recordava recentemente o próprio Feuchtwanger — com o "gesto", num consciente esfôrço de estilização capaz de aludir às condições determinantes (de ordem humana e social) do próprio "gesto".[11] Na realidade, o trabalho sofre com êsse contraste entre a frágil e linear personagem de Simone, e a opacidade dos dados imediatos de que se tece a trama central dos acontecimentos, opacidade da qual apenas alguma figura, como por exemplo a da mãe da protagonista, a velha senhora Soupeau, se redime por causa da sanguínea robustez do desenho. Enfim, o último drama brechtiano empenhado na análise do fenômeno nazista e hitlerista,[12] *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, composto em 1941 sem que, entretanto, o autor jamais lhe desse a forma definitiva, e representado em 19 de novembro de 1958 no "Wurttembergisches Staats Theater" de Stuttkarg, oferece igualmente notáveis elementos positivos para a consideração do crítico — a transposição grotesca da ascensão de Hitler ao poder, no ambiente do *bas-fond* de Chicago, com *gangsters* e tiroteios (Ui é Hitler, seus lugares-tenentes Giri, Givola e Roma são, respectivamente, Goering, Goebbels e Roehn, enquanto Dullfeet é Dollfuss), obteve indiscutível êxito. Impagável é, às vêzes, o uso do pedal da paródia, como em geral no emprêgo da pentapodia jâmbica, o solene metro trágico da literatura clássica alemã, ou na cena em que repete em nível parodístico a célebre cena do *Faust* goetheano, transplantando-a para o jardim de Marta — mas não podemos eximir-nos de observar que a idéia inicial não tem um desenvolvimento adequado e encalha nos recifes de monótona tradução dos fatos e da gíria da luta política hitlerista para os fatos e a gíria dos *gangsters* de Chicago, gerando uma sensação de tédio só por vêzes redimido com momentos de invenção feliz ou sátira amarga, desapiedada. De fato, o trabalho não pretendia, nas intenções do autor, ser puro e simples travesti, isto é: não devia ocultar nem mesmo sob os irônicos traços do grotesco, o horror dos fatos que levava à cena. Mais interessante, no confronto, parecem as observações que Brecht — sempre atento às possibilidades da representação, quando escrevia o texto — foi anotando em seu borrador, especialmente com relação ao *tempo* da ação, mais rápido que o habitual, segundo uma linha de desenvolvimento do teatro épico em direção à reconquista de certas dimensões tradicionais do teatro dramático (ao *tempo* veloz corresponderá, pois, a nova importância dada ao conflito aberto, ao contraste e ao choque dos protagonistas, e assim por diante) que procuramos delinear sumàriamente no capítulo III.[13]

No âmbito do "drama histórico" as experiências também não produzem melhores frutos. Aliás, ulteriormente, elas sublinham a dificuldade de Brecht em encontrar o ritmo exato e a expressão adequada para conflitos que não sejam mais do que próximos de seu particularíssimo temperamento e de suas singulares experiências. *Die Tage der Commune*,[14] o drama que inspirando-se em *Derrota*, de Nordahl Grieg, leva à cena os trágicos dias da Comuna parisiense de 1871 (primeiro exemplo de Estado proletário na história do mundo; símbolo e prefiguração evidentes, no texto brechtiano, da sociedade socialista em construção na URSS), pode ser, de fato, contado entre os escritos mais fracos do autor; nenhuma personagem se delineia com contornos convincentes e decisivos, nenhuma tensão é realmente eficaz, há um andamento brumoso de crônica que tira todo relêvo a coisas, homens, questões, e acaba por ofuscar — como foi autorizadamente observado por muitos, inclusive os próprios críticos marxistas alemães

[11] L. FEUCHTWANGER, "Zur Entstehungsgeschichte des Stückes Simone", em *Neue Deutsche Literatur*, a.V, 1957, n.º 6, pág. 57.

[12] *Schweik*, de fato, levará à cena o nazismo já no ocaso,

[13] B. BRECHT, *Aus dem Arbeitsbuch: Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, cit. págs. 100-2.

[14] A "première" teve lugar nos 'Städtische Theater' de Karl-Marx-Stadt em 17 de novembro de 1956. Existe uma versão italiana de autoria de G. Pignolo, Milão, 1954.

— a clareza da "fábula",[15] exasperando a técnica centrífuga até transformar o esqueleto da trama em cenas avulsas, independentes, em poeira atomizada de momentos esparsos.

Sabe-se, por fim, que Brecht empenhou-se várias vêzes, sem êxito porém, na elaboração de um trabalho que representasse a nova realidade da República Democrática Alemã.[16]

Tratava-se, evidentemente, de uma dificuldade que, apesar dos repetidos esforços, êle jamais conseguiu superar de maneira satisfatória: sua consciência ideológica (marxista) tornou-se componente orgânica da criação artística, se fêz carne e sangue da obra literária sòmente enquanto esta última investigava os *problemas* e *dilemas* da sociedade burguesa — *aquêles* problemas, *aquêles* dilemas, e *daquela* sociedade em particular, que êle *sentira* e *sofrera* como poucos escritores de seu tempo, sem ficar esmagado ou cair na maniqueísta atitude de negação absoluta. Então é que nasceram as grandes obras da maturidade brechtiana: *Mutter Courage, Der Gute Mensch von Sezuan, Das Leben des Galilei, Der kaukasische Kreidekreis,* e os trabalhos que, embora não atingindo os cimos da arte, constituem, todavia, documentos de uma feliz veia criadora; referimo-nos a *Herr Puntila und sein Knecht Matti* e *Schwejk im zweinten Weltkrieg.*[17] Os demais são vestígios dos dolorosos insucessos por que teve de passar antes de conquistar a densa e problemática sabedoria das últimas obras. Precisamente por isso, entretanto, não são menos importantes a quem queira concreta e meticulosamente reconstruir a parábola artística de Bertolt Brecht.

[15] Nisso discordamos radicalmente da opinião de L. Lucignani sôbre êsse drama. Julga êle que "a precisão da síntese, do conjunto, jamais é obtida em detrimento do detalhe: tudo é vivo, em primeiro plano..." (prefácio de *I giorni della Comune,* cit. pág. XXIV).

[16] Cfr. J. WILLETT, *The Theater of Bertolt Brecht. A Study from eight Aspects,* cit. pág. 199.

[17] *Schweik* é notável sobretudo pelo retôrno a modos inteligente e nìtidamente populares (o uso do dialeto, o contraponto da "Moritat" em *Dreigroschenoper* e nas obras da "década de 20" em geral (em determinado ponto, uma didascália salienta que "as duas domésticas cantam a "Moritat" *Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten,* com muito sentimento": *Stücke aus dem Exil,* vol. V, Berlin und Frankfurt-am-Main, 1957, pág. 63)), e para a resolução da dramática contraditoriedade de eventos e psicologias sob o regime nazista dentro da dimensão do humorismo, que já experimentara em *Die Mutter* (todavia, não faltam também as situações crua e completamente trágicas: pense-se no muito eficaz "Lied vom Weib des Nazisoldaten" (*ib.,* págs. 5-6), ou nas passagens como a que se segue, onde a senhora Kopecka, corajosa patriota praguense desabafa: "Não diga bobagens. Delinqüentes são os nazistas, que ameaçam e atormentam as pessoas até que elas reneguem sua melhor natureza" (*ib.,* pág. 54)). O final, situado na fantástica paisagem hibernal de Moscou, recorda de muito perto o final de *Winterschlacht,* o drama escrito por J. R. Becher, em 1941.

2. A fase de transição para a última "maneira", a mais madura e conscientemente realista da produção brechtiana, onde a clareza ideológica e a transparente articulação conceitual do *Lehrstück* sustentam um fundamento dramático de maior fôlego, menos distante de certos modelos clássicos, é antecipada com *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* (1930), obra ambientada nos matadouros de Chicago, imediatamente após a grande queda de Wall Street e conseqüente inflação.

Com *Mann ist Mann,* a clássica paródia da "comédia de disfarce", adaptada para exprimir o processo de alienação ao qual é submetida a individualidade humana no regime capitalista, a sua "funcionalidade" substancial dentro de um quadro de valôres só importantes, agora, na esfera abstrata do número, e de modos ainda mais evidentes não obstante, a nosso ver, menos felizes na sátira universal da *Dreigroschenoper,* Brecht recorrera àlacremente à sua impiedosa representação da sociedade burguesa em declínio. A passagem para uma fase mais madura e consciente dessa representação é assinalada, precisamente, pela "contrapartida marxista" da *Santa Joana* de Bernard Shaw, ou seja pela *Heilige Johanna der Schlachthöfe,* onde as fôrças econômicas que operam no íntimo da sociedade, com tôdas as latentes e, por vêzes, explosivas contradições, não são mais obscurecidas pelo reflexo de um símbolo ou de uma alegoria, mas irrompem friamente no palco, com todo o pêso dos próprios argumentos (não é por acaso que em 1934 a nova redação, em forma narrativa, do esbôço de John Gay ou, seja, o *Dreigroschenroman,* diferenciar-se-á entre outras coisas da primeira obra, precisamente pela análise mais científica, minuciosa e escrupulosa do *milieu* em que se movem as personagens). No entanto, a evolução da figura de Mackie Messer para a do rei

da carne em conserva, Pierpont Mauler, por exemplo, deve-se, sem dúvida, a um salto demasiado enérgico. Especialmente se pensarmos na tempérie de *Heilige Johanna*, já "precipitada" em "cristalizações rígidas e, por vêzes, esquemáticas, em contraposições unívocas entre "bons" e "maus" (presente, aqui também, de resto, na dúplice topografia "daqueles que estão por cima" e "daqueles que estão por baixo"), que contrapõem o "branco e o prêto" das peças didáticas compostas naqueles anos — donde na *Dreigroschenoper* o jôgo dos valôres e desvalores morais ser muito mais elástico e disponível, mesmo se, pode-se acrescentar, não raramente elusivo.

Depois da morte do poeta, foi encontrado, recentemente, em meio à sua correspondência, o fragmento de uma obra, *Der Brotladen*, que basta para preencher a citada lacuna. O texto ocupou Brecht nos anos de 1929 e 30, período culminante da grande crise econômica mundial, que lhe serve de fundo, porquanto, como diz o prólogo,

> ..... *infelizmente*
> *Leis inexoráveis*
> *Sobrepõem-se ao alimento e ao trabalho,*
> *Leis desconhecidas.*
> *E incessantemente,*
> *Através das grades, no asfalto*
> *Cai*
> *Tôda espécie de homens sem sinais particulares*
> *Sem distintivo especial;*[18]

enquanto o Primeiro desempregado rebate comentando:

> *Cuidado, o nosso gigante vacila.*
> *E quando vacilam os gigantes*
> *As vítimas a cair são sempre os*
> *Que nada têm a ver com isso.*
> .....
> *Cuidado, entre os gigantes*
> *Reabre-se a confusão.*

[18] Citada a tradução italiana de C. Gundolf, em *Il Contemporaneo*, a.I, n.s., n.º 3, junho 1958, pág. 47. O texto original foi publicado em *Sinn und Form* a.X (1958), n.º 1.

> *Quem pagará as conseqüências?*
> *Não o gigante, por certo!*
> *Cuidado, o nosso gigante vacila.*
> *Sôbre quem cairá cùpidamente*
> *Seu olhar agonizante?*
> *Sôbre nós, certamente!*
> *Na verdade, os gigantes lutam,*
> *Mas as vítimas a cair são sempre os*
> *Que nada têm a ver com isso.*[19]

Em seguida, todavia, a sua busca artística abandonou o trabalho encetado tomando direção mais precisa, para desabrochar, precisamente, com *Heilige Johanna der Schlachthöfe*. Ao dizer direção mais precisa entendemos falar tanto no sentido ideológico como formal. Em *Brotladen*, de fato, as engrenagens econômicas da sociedade capitalista, em tôda a sua prenhez concreta, na imediatização de seus impulsos, tornam-se matéria de poesia (naquela época Brecht projetava também tratar dramàticamente a lenda de José, transferindo-a para os Estados Unidos. Talvez seja interessante recordar, a propósito, que êsse assunto bíblico forneceu, entre outros, a Thomas Mann a oportunidade, hàbilmente aproveitada, de adaptar no romance *Joseph der Ernährer*, — precisamente na parte relativa aos critérios da política econômica e financeira seguidos por José como ministro do Faraó — os princípios rooseveltianos do *New Deal*, enquanto o aprofundamento do marxismo permite a Brecht ver também o papel que nela desempenham (em estreita, embora não igualmente manifesta, conexão com aquelas engrenagens) as diversas ideologias irracionalistas, a começar pela religião, da qual deseja explicitar a função social — mesmo quando ela se reveste de veleidades reformadoras e "socializantes", como no caso do Exército da Salvação (que já aparece em *Im Dickicht der Städte*, mas em função puramente lateral, e, depois, no pequeno trabalho de 1929, *Happy End*, para assumir em *Heilige Johanna* parte predominante).[20] Todavia, a "lógica da fome", de que fala o Côro dos Desempregados, em *Brotladen*, permanecerá

[19] *Ib.*, págs. 50-2.

[20] Vamos encontrar o Exército da Salvação também num drama de G. KAISER, *Von Morgens bis Mitternachts* (1912).

no estádio do registro exato, da manifestação explosiva de um episódio dramático, sem transformar-se na distendida e articulada "sociologia" de *Heilige Johanna* ou de *Mãe;* mesmo se, naturalmente, a consciência ideológica que, no fundo, impele o autor a condenar tôda forma de luta que seja anárquica revolta em lugar de paciente trabalho quotidiano de preparação para a instauração da ditadura proletária, encontre modo de se exprimir na admoestação que põe na bôca do Primeiro desempregado:

Idiotas, pensam, talvez,
Que as coisas vão melhorar
Se assaltarem uma padaria
E quebrarem o focinho
A um porco padeiro?

Isso para nada serve!
O que serve
É a nosso luta, a nossa luta permanente
Pelo domínio do Estado, pela ditadura![21]

Posição ideológica que recorda aquela, por tantos aspectos análoga, assumida poucos anos antes, por Ernst Toller quando, em *Maschinenstürmer,* punha na bôca de Jimmy, o jovem revolucionário decidido a dissuadir os operários têxteis inglêses da estéril revolta contra a introdução do tear mecânico nas fábricas:

> A vossa culpa é não terdes lutado, não vos terdes unido numa Liga de Trabalhadores! É não viverdes em comunhão, não ajudardes a construir a casa da justiça!
>
> A morte perambula no meio de vós! Vai aos poucos acomodando-se nos vossos olhos cansados... Apoderando-se dos vossos passos inquietos, pesados... Roubando-vos o riso, a alegria...
>
> Todavia, é ainda em vós que se refugia o sonho! O sonho da terra milagrosa... da terra das comunidades operárias... da terra da humanidade unida e trabalhadora... a terra do trabalho criador e contente...

21 *La Panetteria,* cit., pág. 65.

> Irmãos! Uni-vos! Começai! Começai! Não Eu, Eu e Eu! Não: Mundo e Nós, Você e Eu! Se quiserdes a comunidade de todo o povo trabalhador, conquistá-la-eis pela luta. Ah! a vossa alma há de abrir enfim as poderosas e ocultas asas!
>
> A terra tornará a ser para vós manancial de energia! E a máquina, êsse tirano, vencida pelo espírito de homens criadores... será instrumento nas vossas mãos, será vosso servo![22]

Ainda vive em Brecht o eco dessas palavras, mas purificado de todo resquício romântico e tùrgidamente realista, tôda inspiração religiosa, qualquer halo místico: resta apenas a consciência de classe, a ideologia marxista como arma para desenvolvê-la e torná-la coerentemente produtiva no plano das lutas políticas e sociais, a ditadura do proletariado como instrumento para iniciar aquela transformação radical das relações humanas de convivência — para usar uma expressão querida de Brecht — que em Toller, e em geral nos expressionistas, acaba por se tornar, precisamente porque proclamada e gritada a todo instante, um mito destinado a se diluir cada vez mais na neblina de um futuro inatingível.

Anàgolamente, no plano formal, Brecht utiliza em *Brotladen* aquela mescla dos níveis de estilo,[23] aquela aproximação de uma significativa e às vêzes intencionalmente grosseira fala popular com modos e cadências de puro e rigoroso estilismo, que empregara largamente nos escritos da juventude e tornará a usar, depois do parêntesis do "teatro didático", na fase mais madura de sua produção poética. Dessa variegada trama estilística fazem parte também as inserções parodistas de reminiscência e de derivação culta, a êle familiares, como "instrumento" criador, a partir da primeira re-

22 E. TOLLER, *Die Maschinenstürmer,* cit., págs. 44-5. Cfr. também *Masse Mensch,* quadro III.

23 Trata-se apenas disso, e não de "declínio do mundo ético para o mundo dos sentidos" (como desejaria N. DI FEDE em *La drammaturgia di Brecht,* pág. 138), donde se acaba por dar lugar a um equívoco entre "dimensão objetiva" e "dimensão intencional" da obra poética. A posição de DI FEDE leva-o, de fato, a conclusões para nós de todo inaceitáveis: "Se... nós também quisermos encontrar uma definição para o teatro épico de Brecht, definição que o distinga e assinale a sua função na história do teatro, não podemos impedir-nos de defini-lo como teatro "re-barbarizante" e teatro do primitivo" (ib.).

dação de *Baal*, a não ser algumas passagens tìpicamente histriônicas e de "comédia dell'arte" que se ligam por alguns aspectos aos atos-únicos *Der Bettler oder Hund*, *Er treibt einen Teufel aus* e *Lux in tenebris*, que, por sua vez, devem ser relacionados, como já vimos, com as experiências do grande cômico muniquense Karl Valentin e com o "teatro popular" de Konrad Dreher.

O assalto ao forno da padaria, pelos desempregados, bem como a ferrenha defesa dos proprietários, que se servem dos pães como projéteis, por exemplo, são assim descritos no texto:

Defendei a propriedade!
Gritavam os proprietários,
Redobrando os projéteis...
... Não por êles enfornados...
... Como granizo, de modo que
Os pãezinhos obscureciam o céu.
Os esfomeados, porém, lutavam à sombra dos pãezinhos.[24]

variando grotescamente uma frase lendária, pronunciada por um dos heróis das Termópilas. Recordem-se também os versos finais do côro dos Desempregados:

Assim caiu Washington Meyer
Esta noite, às sete horas,
Lutando pelos interêsses de uma mulher.
Êle que se afundava a si mesmo,
Êle que não tinha família
Nem casa,
Caiu
Do último degrau
Por amor da justiça,[25]

versos que fazem eco, à distância, em algumas imagens e no ritmo saltitante dos últimos quatro versos, ao final do "Hyperions Schicksalslied" de Hölderlin:

[24] *La Panetteria*, cit. págs. 65-66.
[25] *Ib.*, págs. 68-9.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlinngs von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.[26]

A "citação" passou, depois, também para *Heilige Johanna*, aproximando-se ainda mais do texto original e referindo-se, desta vez, à "queda" dos preços, com resultado parodístico e grotesco indubitàvelmente muito mais eficaz:

... Den Preisen nämlich
War es gegeben, von Notierung zu Notierung zu fallen
Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen,
Tief ins Unendliche hinab. Bei dreissig erst hielten sie...[27]

De resto, todo o fragmento *Brotladen* é dominado por uma "melodia" cômica que impede a ideologia progressiva que o anima de enrijecer-se em "lição" e "preceito", como acontecerá, ao invés, nos mais típicos *Lehrstücke*. A mescla de humorismo e tragicidade tão característica do Brecht total, tem modo, em outras palavras, de se manifestar aqui com particular liberdade. Pense-se em como êle pinta os "inquilinos" no momento do encontro:

Os inquilinos
Agarram ferozes
Os pães assados
Para proteger
Os próprios haveres
Produzindo contusões

[26] FR. HÖLDERLIN, *Hyperion*, em *Sämtliche Werke*, 'Grosse Stuttgarter Ausgabe', vol. III, Stuttgart, 1957, pág. 143.
[27] Die Heilige Johanna der Schlachthöfe (em *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm*, II, Berlin und Frankfurt-am-Main, 1955, pág. 181).

Com coisas comestíveis
Mesmo se velozes, durissimos pãezinhos
Mirando os olhos do antagonista
Em vez da bôca.
De modo que êle
Defender-se deva
Do próprio alimento;[28]

ou na imagem, profundamente "verdadeira" e dramática ao mesmo tempo, mas irresistìvelmente cômica de Meininger, dono de um pequeno forno, o qual

... possante ... em pessoa
Os olhos faiscando ira
Escala o muro e grita: Salvai
O Estado, salvai Dittmeyer e Boelcke.[29]

Em substância, a nosso ver, a posição intermediária entre "comédia pedagógica" e "teatro didático", em que se coloca o fragmento *Brotladen,* constitui justamente um de seus aspectos mais sugestivos: distante da excessiva abstração de *Heilige Johanna der Schlachthöfe* (ainda que, certamente, a esta inferior) e aberto àquela possibilidade de "recuperação fabulesca", àquela capacidade de fazer "fábula" (na acepção dramatológica e em sentido translato) e de captar o "maravilhoso" na dimensão do quotidiano, que será a conquista mais elevada e notável do Brecht maduro, do *Guter Mensch von Sezuan* e sobretudo da cena inicial do *Galilei.*

Entre 1929 e 1931, isto é: nos anos cruciais que assistiram à gestação do "teatro didático", e imediatamente após a famosa crise que abalou o mundo econômico capitalista, Brecht escreveu a sua *Heilige Johanna der Schlachthöfe.*[30]

28 *La Panetteria,* cit. pág. 65.

29 Ib.

30 Existe dêsse trabalho uma encenação "diletante" dirigida pelo próprio Brecht, para o Teatro revolucionário de Copenhague, por volta de 1935. Precedentemente fôra ela transmitida pela Rádio Berlim (11 de abril de 1932). A *première* realmente, porém, teve lugar sòmente em 30.4.59, no "Deutsches Schauspielhaus" de Hamburgo, sob a direção de G. Gründgens.

As duas circunstâncias citadas são de extrema significação para a correta interpretação dêsse importante texto brechtiano, porque explicam, de um lado, certas características do estilo que o aproximam à geometria abstrata e ao jôgo de brancos e prêtos dos *Lehrstücke,* mas, de outro lado, diferenciam-no dêles pela explícita, declarada intenção de não assumir para a matéria do próprio exercício poético uma situação de exemplo, um paradigma didático (como, por exemplo, em *Die Massnahme*), bem como um complexo de probabilidades concretamente vivo e dramático, històricamente presente na consciência do público ou do leitor (a queda de Wall Street e a conseqüente crise econômica).

"Estamos em Chicago, capital da indústria da carne em conserva, durante a terrível crise econômica de 1928. O magnata Pierpont Mauler procura salvar-se esmagando em sua especulação os demais acionistas, as firmas concorrentes, os fabricantes de carne, os criadores de gado, os que só tinham pequenas economias. Mauler gosta de arvorar-se em filantropo, em alma atormentada por dramas de consciência; mascara cada expediente financeiro com uma crise espiritual: ora é a piedade para com um boi sacrificado, que o impele a vender as ações, ora é a visão dos sofrimentos dos pobres que o leva a comprar tôda a mercadoria existente no mercado. A cada cena parece estar arruinado e, arrependido de suas trapaças, pronto a entregar-se a uma vida de expiação. Na realidade, porém, tôdas as mudanças de humor são motivadas por razões de lucro, pelos altos e baixos da situação de que está sempre, a tempo e perfeitamente, informado por seus amigos banqueiros de Nova Iorque. Em contraposição a Mauler e à tumultuosa Bôlsa de Gado, vemos a classe operária, sôbre a qual recai o maior pêso da crise: fábricas fechando, salários diminuídos, choques sangrentos entre a polícia e grevistas. Brecht não idealizou os operários; apresentou, na verdade, um quadro bastante real dos mesmos. É uma classe prostrada pela fome e pelas dificuldades, uma classe que o regime em crise busca de todos os modos corromper e debelar. Anima-os uma vontade firme de luta organizada, uma célula incorruptível em tôrno da qual parece, por um momento, que se polariza a sua sêde de justiça. Na verdade, porém, é a história de uma batalha perdida: as trapaças de Mauler acabam por enfraquecer a resistência operária, e êles próprios

se sentem desorientados em meio àquela crise que se alastra por todo o mundo, e leva a queimar toneladas e mais toneladas de carne, para que os preços se elevem, enquanto os pobres morrem de fome. Salva-se de tudo isso um ensinamento e uma confiança. Entre as duas linhas da luta movimenta-se um terceiro elemento, uma organização religiosa: o Exército da Salvação, que vai pelos bairros pobres pregando a humildade e a oração. Entre êsses zelozos missionários (os "Chapéus Prêtos", como são chamados) a mais convicta e apaixonada pregadora é Joan Dark, que comovida com os sofrimentos dos pobres quer vencer as injustiças e converter Mauler à caridade cristã. Êste, porém, que avalia as pessoas na medida em que podem ser úteis aos seus interêsses, quer servir-se de Joan para suas atividades demagógicas. A organização dos "Chapéus Prêtos", que visa a ganhar servindo-se das misérias, e tornar-se instrumento de defesa dos ricos, pensa servir-se da jovem para conseguir financiamentos. Mas Joan, cuja única arma é o candor e a honestidade, acompanha de perto e inteligentemente a lição dos acontecimentos e de sua consciência, e acaba por se desligar do Exército dos "Chapéus Prêtos" de Mauler, estabelecendo-se em meio aos operários em luta. Ela, porém, tem ainda muitas ilusões sôbre a bondade dos homens, cai numa armadilha preparada pelos patrões, e descuida-se de uma missão de suma importância que lhe fôra confiada. Quando percebe o êrro, já é tarde demais, os operários estão divididos e derrotados, enquanto ela, no remorso de ter falhado, paga com a própria vida a nova confiança nas fôrças humanas que assim obteve. O templo dos "Chapéus Prêtos", comprado aos negociantes de carne, por última ironia da sorte, acolhe-a, venerando-a como santa".[31]

Esta, em síntese, a trama, que a um crítico italiano pareceu sobrecarregada de elementos econômicos, sociais, mais do que, julgava, uma obra de arte poderia comportar. "Os jogos de Bôlsa, e os "catálogos comerciais", observa êle, "os recursos da alta economia e os expedientes dos *trusts* mesmo pretendendo, na intenção do autor, salientar o contraste com a vida infeliz dos operários, à medida que se prolongam vão

[31] Introdução a *Santa Giovanna dei Macelli,* versão de R. Leiser e F. Fortini, Torino, 1951, págs. 8-10.

criando uma sensação de tédio muito perigosa para a obra de arte: argumentos tirados de jornais de Economia, manchetes gritadas por jornaleiros, podendo interessar, talvez, a economistas que disso vivem. Diante de uma obra onde os gritos dos banqueiros, a linguagem técnica dos acionistas, as discussões do grande capitalismo, se misturam estranhamente com o linguajar dos açougueiros e as discussões de criadores de gado, tem-se a impressão de um sádico prazer do autor na intenção de que a frase se estagne na vulgaridade mais avançada e rebuscada".[32] Não era a primeira vez que as áridas cifras e a sêca terminologia do mundo comercial e financeiro faziam sua aparição num texto teatral: no drama *Die Petroleuminseln,* escrito em 1922 por Lion Feuchtwanger (autor, como já vimos, por mais de um motivo bastante próximo de Brecht), a segunda cena do II ató intitula-se "Notícias da Bôlsa", e contém tôda uma série de cotações do mercado acionista; em 1928, Piscator — que nessa ocasião tinha Brecht como colaborador na direção — levava à cena *Konjunktur,* um trabalho de Leo Lanja, amplamente fundado em estatísticas financeiras e "conjunturas" econômicas, para não citarmos outros exempos de argumento análogo, surgidos em grande número na mesma época de todo um veio do teatro revolucionário alemão (pense-se no II quadro de *Masse Mensch,* de Ernst Toller). No texto de Brecht, porém — parece-nos que isso escapou à atenção do crítico — o material documentário não tem função simplesmente objetivo como nos dramas de Feuchtwanger e Lanja, acima citados, isto é: não serve para delinear em concretos contornos uma situação econômica *e portanto também* humana, mas, além disso, serve de contraponto para desmascarar a substância mais cínica e cruel do capitalismo, na medida em que êle, pelo contrário, se acoberta com sentimentalismo hipócrita e inconstante, capaz apenas de ocultar uma vantajosa manobra financeira ou um golpe acertado em prejuízo de algum concorrente. É o que Brecht quer fazer-nos entender desde o início, quando Pierpont Mauler, avisado pelos amigos de Nova Iorque das dificuldades que atingem o mercado da carne, decide desfazer-se de suas

[32] N. DI FEDE, "Il teatro di Bertolt Brecht", II, em *Humanitas,* a. XIV (1959), n.º 3, pág. 204.

ações, oferecendo-as, sob pretexto de uma "razão" psicológica, a Cridle, companheiro de negócios:

CRIDLE: *Por que tão aborrecido, Pierpont?*

MAULER: *Lembra-te, Cridle? Há alguns dias os dois*
Andávamos pelos matadouros. Era tarde.
Estávamos junto às novas máquinas.
Ah! Cridle, lembras-te daquele boi
Loiro, grande, ingênuo, olhos para o céu,
Derrubado naquele instante? Senti em mim
aquêle golpe...
Em nosso negócio, Cridle, quanto sangue!...

CRIDLE: *A velha fraqueza outra vez, Pierpont?*
Tu que és o colosso das conservas,
O rei dos matadouros... É incrível
Que tremas diante do abate,
Desfazendo-te em lágrimas por um boi louro!
Por favor, não vás dizer isso a mais ninguém!

MAULER: *Ah, fiel Cridle!*
Eu não devia andar pelos matadouros!
Desde que estou no negócio — portanto
Há sete anos — tenho-o evitado, Cridle:
Mas não agüento mais, hoje mesmo abandono
Tôda essa atividade sangrenta. Toma-a,
Cedo-te por bem pouco preço a minha parte.
Eu a dou por pouco, pois como tu
Ninguém possui aqui o senso dos negócios.

CRIDLE: *Por quanto?*

MAULER: *Entre velhos amigos*
Como eu e tu, não se discute muito:
Assina dez milhões!

CRIDLE: *Nem assim, meu caro, se não fôsse Lennox*
Que luta contra nós, lata por lata
De carne, e alaga o mercado a bom preço.
E, se não morre, quer-nos mortos.

Enquanto não cair — e só tu podes fazê-lo —
Não aceito a oferta. Entrementes, exercita.
Cheia de astúcias a tua rica mente.[33]

A passagem citada é, na verdade, exemplar para se compreender a dialética do drama todo, a dialética da realidade econômica e do contracanto parodista que nasce no interior dessa mesma realidade, como necessidade de mascarar com aparentes e "nobres" motivos, atos e gestos de brutal cálculo egoísta, mas que acaba, ao invés, revelando-nos meios tanto mais cruéis. No fundo, motivo que interessa Brecht desde *Lux in tenebris,* onde, aliás, teorizava e mostrava concretamente, ainda que de modo paradoxal, o estreito conúbio entre proclamação vazia de ideais abstratos (verdadeira cortina de fumaça) e a busca de interêsses mundanos. Há mais, porém. Escapa, de fato, à atenção de Di Fede, ainda que muito sensível às resultantes estilísticas da obra brechtiana, o *modo específico* dentro do qual se articula e se desdobra essa dialética. Escreve êle que "o fedor daqueles matadouros e dos homens que ali se agitam, sobe à cabeça de quem lê, não como efeito artístico que tenha conseguido criar màgicamente a realidade através da imagem evocada, mas porque desgôsto pelo excesso incontrolado de quem perde a medida por querer forçar muito os recursos exteriores e as impressões momentâneas".[34] Aí, a "medida" (portanto a "distância") é dada justamente pela paródia da patética linguagem schilleriana, por seu solene andamento narrativo ("lembra-te, Cridle? Há alguns dias... Ah! Cridle, lembras-te daquele boi..."), pelas incisivas expressões retóricas e clássicas ("Ah! fiel Cridle!"), por seus períodos complexos, com a típica posposição — no texto original alemão — do adjetivo com relação ao substantivo a que se refere "solange musst du noch *dein Gehirn, das listenreiche,* üben), por suas inversões carregadas de "Stimmung" ("Abend war's..."), e assim por diante. Em outras palavras, Brecht traduziu em têrmos parodísticos a típica cena tradicional do drama clássico, onde o protagonista volta-se para o confidente e coloca os têrmos da situação a partir da qual deverá desenrolar-se a seqüên-

33 *Santa Giovanna dei Macelli,* cit. págs. 13-15.

34 N. DI FEDE. l.c.

cia dos acontecimentos.[35] Di Fede não o percebeu (ou não quis percebê-lo), donde se lhe tornar impossível compreender que sòmente nessa perspectiva é legítimo compreender *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*. Essa perspectiva pode ser explicada no sentido de que Brecht não teve em mira uma representação realista do ambiente em que coloca a própria história, e das personagens que nela faz agir de vez em quando, mas, precisamente, uma figuração parodista que justamente em virtude do hiato entre o elevado estilo patético e a imediata "banalidade" da matéria, entre "conteúdo" e "forma" do mundo capitalista, ou seja, justamente em virtude de sua *irrealidade* (um capitalista — Brecht sabe-o muito bem — jamais se expressará da maneira por que vimos), consegue descobrir com tão grande evidência um aspecto da *realidade*. Em outras palavras, estamos bem longe do brutal imediatismo *verista* que o nosso crítico parece atribuir à obra de Brecht. Raciocínio igual pode ser feito, de resto, também a propósito dos operários, que no drama se servem freqüentemente de uma fala absolutamente não "verdadeira"; aliás, de todo absurda, se relacionada com qualquer modêlo tirado da vida real. Mas, aí também a paródia do idílico hexâmetro de Voss, o pequeno Homero da "felicidade doméstica" ("nada uma gordura rala na sopinha", observam êles irônicamente, enquanto tomam a leve sopa fornecida pelo Exército da Salvação, "mas muita água pura ela contém, e do calor não se faz poupança alguma"), serve ùnicamente para acusar, com eficácia maior, uma situação humana que em outras circunstâncias seria bastante trágica. "A ironia dos trabalhadores e o desvario parodista de forma e conteúdo nos capitalistas", observou a propósito e com muita agudeza Volker Klotz, "não derivam das personagens mas do autor. O comportamento e a linguagem dessas personagens não pretendem fazer concorrência aos dos homens reais nas mesmas circunstâncias. Delineando as figuras dos donos de emprêsas, Brecht não pretendeu acolher em seu drama representantes dessa classe tirados da realidade; pretendeu mostrar algo nêles. A língua que êles falam nada tem de natural; só em segundo plano é meio de comunicação entre as personagens,

35 Cfr. V. KLOTZ, *Bertolt Brecht, Versuch über das Werk*, cit., págs. 96-7.

porquanto Brecht quer mostrar, em primeiro lugar, baseado na incongruência entre forma e conteúdo, a separação entre as conversas humanitárias sôbre a reconciliação e a realidade do capitalismo, as contradições entre a fachada do mesmo e suas leis ocultas. Essa linguagem é sumamente inautêntica, não diz o seu objeto, mas, através da maneira de se expressar torna-o visível de maneira caricatural. Na linguagem dos capitalistas e dos trabalhadores... a intenção do autor ocupa tanto espaço que a linguagem aparece como que separada dos que a falam, tornando-se mais reduzidas, para êles, as possibilidades de se afirmarem como homens. Nisso as personagens estão muito próximas dos exangues manequins das peças didáticas, os quais, no palco, funcionam como veículos de idéias político-filosóficas".[36] O texto assume aparência de espetáculo de marionetes.[37]

Já se disse, também, que *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* distancia-se de alguma forma do paradigmático e exemplar didatismo dos *Lehrstücke* justamente pelo desejo de centrar, com o dardo de sua polêmica, não o alvo fixo de uma *condition humaine* em geral demolida e substituída por outra nova e mais justa, mas, em particular, *também* um nó dramático mais variegado porque històricamente mais preciso e individualizado.

Nesse esfôrço de captar mais um movimento do que uma máscara estática da realidade, Brecht chega a esboçar um retrato da classe operária que não lhe esconde os aspectos negativos, os motivos de embrutecimento moral, o embotamento de alguns sentimentos, fruto da dura e cruel escola da vida. A raiz, porém, é sempre a mesma, e é a raiz que deve ser cortada. Na cena da cantina da fábrica, onde lhe mostram — com um exemplo de crassa, quase *grandguignoles-*

36 V. KLOTZ, *Bertolt Brecht. Versuche über das Werk*, cit. pág. 98. Dêsse ponto de vista, o 'teatro didático' é aquêle que — em tôda a obra de Brecht — mais se aproxima da técnica expressionista no tratamento da personagem. Também para Ludwig Rubiner, por exemplo, "as personagens são porta-vozes de idéias" (*Die Gewaltlosen*, Potsdam, 1919, pág. 6).

37 Cfr. P. FECHTER, *Das Europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters*, vol. III, cit. pág. 107.

ca evidência (mas o operário que caiu na caldeira para o preparo da carne em conserva não é uma truculenta derivação daquele gôsto senequiano tão difundido no teatro europeu do século XVI, que Brecht tanto amou e estudou? Ali também, de resto, a exasperada crueza de certas imagens e situações era sugerida pelo trágico quotidiano da História contemporânea) — a "maldade" dos humildes, Joan responde com versos "que têm o clangor das trombetas".[38]

Mas como tu a dominas
Aquela maldade! Como dela vos aproveitais!
Não vês como chove a cântaros sôbre os malvados!
Por certo, com muita boa vontade
Teria permanecido fiel, como qualquer outra, ao marido.
Te-lo-ia ainda procurado, a êle que lhe dava o sustento,
Por algum tempo, como se deve fazer.
Mas alto demais era o preço: vinte almoços.
E aquêle rapazinho, em quem qualquer biltre
Pode confiar, teria jamais mostrado
À mulher a roupa do morto
Se tivesse agido por sua própria conta?
Mas o preço parecia-lhe alto demais.
E porque aquêle homem sem um braço
Não me teria avisado? É que tão
Mínima humanidade tinha mui alto preço!
No entanto, põem à venda a sua cólera;
Justa, mas custosa !
Não tem limites a maldade dêles, mas igualmente
A sua miséria. Não a maldade
Dos pobres me mostraste, mas
A pobreza dos pobres.
Vós me mostrastes os abjetos pobres.
Eu dos abjetos vos mostrarei a dor.
Feios, chama-os a injúria comum:
Venham os seus rostos de miséria;[39]

38 N. DI FEDE, l.c., pág. 51.
39 *Santa Giovanna dei Macelli*, cit. pág. 51.

e. mais adiante, dialogando com Mauler, ela rebate:

Tu me mostravas, Mauler, a maldade
Dos pobres; eu, porém, te mostro
A pobreza dos pobres. Porque, longe de vós
E, por isso, longe de todo bem, vivem êles.
Carentes, mas já invisíveis, gente
Obrigada a tal miséria, tão vencida, em tão dura
Dependência do pão e do calor inatingíveis,
Que também podem parecer distantes de tôda exigência
Mais elevada, que não seja imunda intemperança,
Costume bestial.[40]

O tema do "socorro" trabalhado por Brecht em *Badener Lehrstück vom Einverständnis*, já é transição para o outro tema destinado a por si só cumular a fase mais elevada do drama brechtiano, o tema da "bondade". Diz Joan no final:

Enquanto ràpidamente desapareço dêste mundo estéril,
Eu vos digo:
Pensai, para quando tiverdes de também deixar o mundo,
Não apenas em ser bons, mas em deixar atrás de vós
Um mundo bom;[41]

Mais importante, talvez, que o ter sido *abstratamente* bons, pode, pois, parecer o ter sido bons *concretamente*, isto é: o ter agido de modo a construir — e, assim, deixar aos pósteros — um mundo bom. Mas, para isso, precisa-se da violência, capaz de desenraizar o mal desde os alicerces (Ah, e nós, / que pretendíamos preparar o terreno para a amizade, / nem bons amigos nós pudemos ser." — canta Brecht na poesia *An die Nachgeborenen*); donde Joan poder concluir:

Também àqueles que vos dizem poder elevar-se em espírito
Mas permanecem enterrados na lama, também a êles
É preciso bater-lhes a cabeça
Numa pedra. Porque

40 *Ib.*, págs. 64-65.
41 *Ib.*, pág. 163.

Sòmente a violência é eficiente onde reina a violência,[42] e
Sòmente homens podem ajudar onde há homens.[43]

Mas a ponta final do drama deve ser buscada, precisamente, na conclusão, naquela glorificante apoteose de Joan por parte do Exército da Salvação e dos capitalistas que, vencedores, a querem canonizar, pois morta, já não é mais perigosa, e querem ser êles a fazê-lo, justamente por causa daquela necessidade de acobertar com uma fraseologia idealista e mística, como dizíamos no comêço, os interêsses mais terrenos e impuros. Atitude típica do capitalismo. Por sua vez, também a ideologia religiosa se revela em concreta ligação com interêsses aparentemente não seus: em particular a ideologia que anima a organização do Exército da Salvação, já descrita com irônico ceticismo por Shaw em *Major Barbara* (1905), obra que junto à posterior *St. Joan* (1923) tem, sem dúvida, influência sôbre o texto brechtiano. Por isso o côro final, parodiando o célebre côro do II *Faust* de Goethe, diz:

Homem, duas são as almas
Que no peito encerras!

[42] Também no *Badener Lehrstück vom Einverständnis* lê-se:
Na verdade vós já vistes
Socorro em muitos cantos
De muitas espécies, gerado pela
Violência, não supérflua
Ainda.
Nós, porém, vos aconselhamos a enfrentar
A cruel realidade
Mais cruelmente ainda, e eliminar
A pretensão a par da situação
Que a provoca. Portanto
Não conteis com ajuda:
Para se recusar a ajuda precisamos da violência
E a violência é necessária para se conseguir ajuda.
Enquanto reinar a violência pode se recusar a ajuda
E, quando ela deixar de reinar, a ajuda é desnecessária.
Assim, não peçais ajuda, mas eliminai a violência.
A ajuda e a violência formam um todo
E é êsse todo que deve ser mudado.
Stücke, cit. III, págs. 296-7).

[43] *Santa Giovanna dei Macelli*, cit. pág. 167.

Não queiras uma escolher,
Pois a ambas deves contivo levar!
Mantém-te em luta contigo mesmo!
Dispende em ti mesmo as tuas fôrças!
A alma superior,
A alma inferior,
A alma pura,
A alma impura,
Fica com as duas![44]

"Vive aí o Brecht mais amargo que conhecemos", comenta nessa altura Di Fede, "o mais desumanizado na descarnadura cruel de tôda idealização. Mas aí também, não obstante a fôrça coral de suas massas, que impressiona e recorda os meios de Leônidas Andreief, não obstante o horror que paira sôbre a linguagem de extremo realismo e feroz ceticismo, não obstante uma partitura cujas origens mais remotas estão numa tradição de épica teatral medieval de que conserva ainda, com a energia primitiva das representações entre litúrgicas e grotescas, obcecadas e místicas, certa potência expressiva, o drama está longe de atingir a poesia".[45] De fato, *Heilige Johanna der Schlachthöfe* é o primeiro grande esfôrço realizado por Brecht para se libertar do frio estilismo didático dos *Lehrstück* e atingir uma forma e uma dialética dramáticas mais abertas e complexas (não foi por acaso que, do ponto de vista técnico-estrutural, se aproximou aí da forma "aberta" de Shakespeare e dos elisabetanos em geral, religando-se às primeiras experiências da juventude), utilizando também para uma ambientação mais colorida e vivaz, o cenário daquela Chicago que já aparecera no drama *Im Dickicht der Städte* e para o qual fôra levado pela leitura do romance *The Jungle*, de Upton Sinclair. O resultado, porém, é apenas parcial, e a obra sofre por sua natureza compósita, ainda ligada a moldes do *Lehrstück*, especialmente no tratamento das personagens, embora já aberta para possibilidades de desenvolvimento ainda não maduras. O jôgo dos brancos e prêtos, das contraposições nítidas e unívocas, domina e enrijece a ação e o

[44] *Ib.*, pág. 170.

[45] N. DI FEDE, l.c.

conflito em medida sentenciosa e "escolástica" distante da profunda dimensão humana de tanta produção posterior:

Porque há um abismo entre o alto e o baixo, maior
Que o abismo entre o Himalaia e o mar.
Aquilo que no alto acontece
Em baixo se ignora.
E no alto não se sabe o que em baixo acontece.
Falam-se duas línguas: uma em cima outra em baixo
E duas medidas há para medir.
Quem tem rosto humano
Já não se reconhece,[46]

3. Chegamos, assim, ao vértice da pirâmide que a obra dramática de Brecht lentamente construiu, partindo da vasta base de suas fecundas e contraditórias experiências juvenis, através da severa disciplina ideológica das peças didáticas, até atingir a última fase: não livre expansão de uma fantasia poética que encontrou a medida perfeita e se expande serena na alegria da criação, mas, aqui também, um atormentado procurar e tentar, com recaídas, *defaillances*, zonas cinzentas, brumosas, assinalado, todavia — isso é o que mais conta — por algumas obras inteiramente completas, magistralmente felizes, quer no âmbito da lírica quer no da dramaturgia. Com elas, Brecht coloca-se junto aos grandes artesãos da literatura contemporânea não apenas alemã, mas universal; por elas, deve, sem dúvida ser considerado o maior dramaturgo da Alemanha atual.

Nessas páginas, Brecht consegue soldar miraculosamente as intenções pedagógicas, às quais não renuncia em definitivo, o esqueleto ideológico-filosófico fornecido por coerente e rigorosa perspectiva marxista, a instância renovadora do comunismo e extraordinária capacidade de recuperar para a vitalidade da cena e do enrêdo aquêle elemento típico do grande teatro de todos os tempos, a personagem. Não que repudie seu passado teórico, volte atrás nas posições doutrinárias no plano da dramatologia e do espetáculo; nada disso. Aconteceu simplesmente ter conseguido, afinal, em alguns casos, assimilar de tal modo os motivos de renovação técnico-formal, as exigências da polêmica anti-"aristotélica", enfim os princípios básicos do chamado teatro épico, que pôde, daí para a frente mover-se com plena liberdade dentro dessa nova dimensão agora sentida como elemento natural e forma espontânea de expressão. E precisamente nos casos em que o escritor se empenha em representar os trágicos paradoxos da sociedade burguesa, porque — superada há muito a fase da revolta anárquica (*Baal, Trommeln in der Nacht, Im Dickicht der Städte, Mahagonny, Dreigroschenoper*), da comédia pedagógica (*Mann ist Mann*), da impiedosa e, por vêzes, unilateral análise contida nos *Lehrstücke* — pode afinal a nova dimensão se re-criada com tôda a liberdade sem que se perca a mordaz capacidade de penetração crítica. Bem ao contrário até. É por isso que nos grandes dramas da maturidade vamos encontrar, genèticamente repetido, o longo e atormentado caminho percorrido por Brecht entre 1918 e 1938: vinte anos que tornam a estar presentes, com a carga de significativas e válidas experiências, com a sabedoria ditada por tantos insucessos sofridos. Cada um equivale a um compêndio de arte brechtiana: não no sentido de que as diversas fases dessa arte nêles se encontrem mecânicamente repetidas e justapostas, mas no sentido mais profundo de uma articulação orgânica, dentro da obra de arte, depois de ter queimado as escórias mais impuras e supérfluas.[47]

Mutter Courage und ihre Kinder (1938-39), crônica da Guerra dos trinta anos, inspirada no conto *Die Landstortzerin Courasche, de Grimmelshausen*, é um afrêsco riquíssimo e movimentado com trechos de poesia elevada, dominado do comêço ao fim por cálido sôpro de humanidade. Aí a "veia plebéia", que na literatura alemã jamais se extingue completamente, nem mesmo nos mais rigorosos e destacados guardiães da severa disciplina estilística, adquire alento verdadeiramente épico, torna-se "mundo" verdadeiro, extremamente colorido e dramático: no cenário limitado da "soldadesca", absolutamente em nada prejudicado pela figura "civil" do capelão, entrevê-se todo o imenso cenário da Europa

46 *Santa Giovanna dei Macelli*, cit., pág. 164.

47 Cfr. a propósito J. WILLETT, *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from eight Aspects*, cit., pág. 83.

central trabalhada pela guerra: cenário dominado pelo senso da aventura e da precária condição humana. A dimensão "picaresca" de um mundo só de soldados e espertalhões dilata-se até significações universais, absorvendo o barroco de alguns modos "retóricos" e muito insistidos, em racional medida de elevada moralidade.[48]

Mutter Courage é, talvez, a obra que mais do que qualquer outra nos incita a pensarmos sôbre o último Brecht em têrmos de teatro tradicional, de teatro "dramático", com aquela poderosa e dolente figura de mulher, lembrando Miguelângelo, a pairar acima de qualquer outra personagem, pela vitalidade prepotente da arte e da humana psicologia. Por isso Willy Haas falou dêsse drama como da mais clamorosa derrota da poética brechtiana,[49] e, por isso, também, um crítico italiano escreveu recentemente, insistindo no mesmo assunto, esta página rica de passagens interessantes: *Mãe Coragem* recorda a Brecht suas experiências de guerra; falou delas no seu primeiro drama expressionista, aquêles *Tambores na noite* que ressoavam com toque insólito e zombeteiro nas trevas do mundo nascido da guerra. Agora, porém, é outra coisa; aqui encontramos verdadeiramente a epopéia da guerra em suas ações de cada dia, nas misérias em vão ocultadas pela cenografia das paradas e das teatralidades dos heroísmos, nas tragédias e nas comédias de cada momento, nos expedientes, nas ferocidades, no conseqüente desmoronamento moral, no progressivo enfraquecimento das fôrças de resistência até a atonia total que — extremo paradoxo da guerra! — leva naturalmente, por fossilização da consciência e da razão, a uma resistência mais longa, infinita. Aqui, na verdade, as particularidades podem ser repetidas sem cansaço porque acrescentam sempre nôvo toque ao caleidoscópio sem fim daquele mundo, àquele cenário sem limites, sem contornos, a ponto de parecer espectralmente vazio com suas multidões imensas, como as noites que na escuridão anulam as pessoas e os objetos, sem destruir sua viva e palpitante presença. O cenário é todo dominado pelo carro de Mãe Coragem; é só êsse carro, e em tôrno dêle a guerra enlouquece ou estagna, quase como se êle fôsse o símbolo da fôrça vital do homem, sua riqueza na miséria, seu inexplicável recurso na indigência. A "carroça Spezerei" de Mãe Coragem é também uma personagem daquela trama que não tem começo e não tem fim. É, até mesmo, a personagem central, a única do drama que, no entanto, leva mil criaturas ao palco, com um só aspecto e mil vozes diversas. Com aquêle carro, Mãe Coragem, a mulher que tem êsse nome porque passou pelos canhões sem nenhuma bandeira e nenhuma auréola de Joana d'Arc, mas com cincoenta broas já meio mofadas, as quais tem de vender se não quiser falir! Passa ao seu redor um mundo inteiro: transcorrem os anos, os lugares, morrem as pessoas, os estranhos, os íntimos, os indiferentes, os ricos e os pobres, os poderosos e os humildes, mas Mãe Coragem está sempre ali, sempre mais mísera, mais derrotada, mais só, mas sempre viva, com a sua pessoa que não tem idade, e o carro sempre mais pesado, mesmo se menos cheio, sempre mais necessária agora que o mundo vai ficando cada vez mais vazio. Figura de poderosa dramaticidade, que se destaca definida em meio à multidão anônima das muitas personagens brechtianas, na qual confluem para completar-se todos os elementos positivos daquele teatro que encontra sua fôrça só quando encontra uma personagem, não obstante ter acreditado poder dispensar as *dramatis personae*.[50] Observações estas, dizíamos, muito sensíveis e agudas, especialmente na individualização do mundo em que se move Mãe Coragem; também sugestivas no que se refere à figura da protagonista; mas não, por certo, de todo convincentes. Na verdade, Di Fede não se apercebeu ter acabado por fazer da personagem viva de Mãe Coragem, mesmo na sua interpretação mais elevada, algo de alegórico, um símbolo eterno, fora do tempo, da dor humana e, sobretudo, da "maternidade dolorosa" (como precisa mais além), e o fêz ao conferir-lhe aquela dimensão *miguelangesca*, aquêle estatuário apoiar-se em poses dramáticas de dor ou de improvisado enternecimento, que Brecht quis sempre fôsse banido da caracterização da personagem.[51] Não que seja errado extrair significados universais

[48] "Autêntica comédia barroca" foi a definição de LÜTHY para essa obra. 1.c., pág. 511.

[49] W. HAAS, *Bert Brecht*, cit. pág. 9; de acôrdo com o crítico alemão, êsse é também "o seu drama mais amadurecido e mais bonito" (pág. 81).

[50] N. DI FEDE, 1.c., págs. 207-8.

[51] Cfr. *Theaterarbeit*, cit. pág. 286.

dêsse drama, como de outros; mas errado é projetar êsses significados universais sôbre a protagonista e atribuir-lhe dêles uma clara consciência.

Eia boneca,
Que se mexe por entre a palha?
Lá fora há uma criança chorando
Mas as minhas estão contentes.
Lá fora há um menino em farrapos,
Para você, entretanto, eu tenho a sêda
Da roupa de um anjo.
Aquelas crianças não têm pão
Mas para você, veja: eu tenho um doce.
Se não o quer, vamos, diga-o à mamãe.
Eia boneca,
Que se mexe por entre a palha?
Na Polônia um ficou enterrado,
E o outro quem sabe onde andará.[52]

Êste acalanto que Mãe Coragem canta para a filha morta, acreditando poder ser ouvida não é "lido" e interpretado emotiva e sentimentalmente, nos moldes da *Pietá* de Miguelângelo, mas justamente com aquêle afastamento que permite enquadrar o cruel destino que roubou a filha à mãe; não na dimensão de uma relação biológica e animal, mas no âmbito de uma sociedade culpável de tanto paradoxo: do paradoxo, em outras palavras, que obriga Mãe Coragem a exaltar como doadora de vida aquela mesma guerra (cena VII) que lhe rouba um a um todos os filhos. Não obstante, o senso comercial da protagonista — justamente aquêle senso que a reconduz à medida histórica de uma personagem da qual extrair significados universais — acaba por prevalecer como vitalidade e instinto de conservação, de modo que no fim Mãe Coragem retoma sòzinha a direção do carro vazio, e, "sempre esperando refazer-se de alguma forma... dirige-se para a retaguarda das fileiras miseráveis do exército" (cena XII).[53]

52 *Madre Coraggio,* trad. de R. Leiser e F. Fortini, em *Teatro,* vol. II, cit. pág. 227. O acalanto faz eco, sem dúvida, a um estilo heiniano (o refrão é retomado na poesia Karl I).

53 *Theaterarbeit,* cit.

Com suas festas e perigos
A guerra dura há algum tempo.
Pode durar cem anos, a guerra,
E com isso bem pouco ganha o pobre.
Come imundícies, veste farrapos,
Os chefes lhe roubam o ganho...
Pode, porém, inda haver um milagre
E o fim está tão longe!
Chega a primavera. Cristão, despertos!
A neve degela. Os mortos dormem.
Mas quem morto ainda não é
O caminho retomará.[54]

"A vida recomeça, o verso amargo de Bertolt Brecht retoma o canto sem graça em que, entretanto, sente-se tremer o pranto mais do que o rancor ou o desprêzo... o canto que encerra com um sôpro de esperança o drama da guerra, mas não encerra a questão da guerra, a qual é infinita e continuará até quando alguém, que ainda não tenha morrido, retome o caminho da vida, lenta mas ininterruptamente, como Mãe Coragem, à espera de um milagre." Assim, ainda Di Fede.[55] Aqui, também, convém notar que o sentido do rodar eterno, do perene movimento circular — aquêle sentido que o texto apresenta relacionando os versos finais com o canto de abertura de Mãe Coragem, e que no palco é acentuado pelo movimento aparente do carro da protagonista rodando em sentido contrário ao movimento do cenário móvel — é uma dimensão *interna* da psicologia da personagem, parte integrante da mesma, enquanto, junto com ela, vem colocar-se num plano de concreta historicidade aos olhos do leitor ou do expectador.[56] Eterna não é a guerra; eterna é *esta* guerra, *nesta* sociedade, para *êstes* homens. Que Brecht não tenha expresso com tôdas as letras tal idéia no decurso do drama, que não lhe tenha interpolado um sermão didático com a intenção de proporcionar a "perspectiva justa", é coisa que decorre daque-

54 *Madre Coraggio,* cit. pág. 228.

55 *L.c.*, págs. 208-9.

56 "O teatro épico não leva à cena acontecimentos, objeto da narração do narrador, mas a própria narração" (A. WIRTH, "Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke", em *Sinn und Form,* a.IX (1957), ns. 1-3, pág. 378).

la maturidade de que falávamos, onde a "perspectiva justa", é coisa que decorre daquela maturidade de que falávamos, onde a perspectiva deve ser *in re* ou, seja, brotar do contexto todo da obra. A lição pedagógica, neste como em todos os demais grandes dramas da maturidade, não tem necessidade de nenhum côro explicitador, de nenhum tribunal de partido para ser límpida e clara, porquanto vem aos poucos se articulando dentro de um concreto nó problemático que o autor desfaz *do lado de dentro*; a moral não se sobrepõe à fabula; o esqueleto ideológico-filosófico e a rigorosa perspectiva marxista tomam corpo através da leitura correta da História, o que equivale a dizer trazer à luz não apenas os aspectos lineares e unívocos, mas também as contradições (que são contradições das estruturas sociais e das personagens); a instância renovadora do comunismo não se atenua no aparente fatalismo da conclusão, mas daquele fatalismo — presente, sim, mas apenas *interiormente na personagem*, como componente *histórica e objetiva* — extrai, talvez, maior impulso para a sua obra realizadora de maior convivência dos povos; por fim, a recuperação da personagem dá a sanção definitiva e confere vitalidade artística a essa complexa e orgânica trama de problemas, enquanto significa que Brecht conseguiu soldar a *dramatis persona* e sua língua, radicalmente divorciadas nos trabalhos do período intermediário, incluindo *Heilige Johanna der Schlachthöfe*, muito bem evidenciado por Klotz, na passagem supra-citada. As palavras que a protagonista (e com ela tôda a multidão de personagens menores e mínimas) pronuncia em *Mutter Courage* não são distintas da sua pessoa, não servem para a comunicação espontânea e imediata, a não ser num segundo momento: a palavra *é* a personagem, identifica-se com ela, sendo *também* a própria crítica, só que mediatamente, isto é: uma vez inserida em mais variado e completo contexto de relações e de valôres, num contexto *histórico*. Donde a necessidade de, em Brecht, jamais perdermos de vista — como se faz freqüentemente — o nexo muito íntimo entre criação e teoria poética. Descuidado êsse ponto, impedimo-nos a possibilidade de compreender corretamente a perspectiva estética que o próprio Brecht nos propõe. "Quando... na última cena... Mãe Coragem acalanta a filha morta, na ilusão de que a menina possa ouvi-la, aceitamos a atitude da piedade *miguelangelesca* mesmo ao preço de ouvir dizer-nos que nada entendemos de Brecht e de seu teatro, porque aquela atitude é inesquecível e nos comove com a imponência de sua expressão dolorosa", escreve Di Fede[57] a êsse propósito, não advertindo, porém, que além dêsse primeiro estádio "natural" e "biológico" da comoção, há outro mais elevado e, para Brecht, mais importante: aquêle que não transcende a dimensão da maternidade dolorosa numa esfera simbólica, transformando a mulher (como tinham feito os expressionistas, contra quem se acende impiedosa a polêmica de Brecht) em "feminina Atlanta de dor do mundo",[58] mas, pelo contrário, a crava naquela condição humana, naquele tempo, naquela sociedade, e a torna tanto mais trágica justamente porque a personagem tende subjetiva e inconscientemente a tomar atitudes eternas, a declarar a inelutabilidade de um destino cruel, igual para todos e em tôdas as épocas. Há, pois, em suma, a dimensão da personagem e a dimensão da obra no seu todo e em relação à realidade atual ou, seja, o autor: distinção fundamental que deve ser mantida se não se quer perder a possibilidade de compreender a natureza mais verdadeira e profunda da poesia de Brecht, poesia, precisamente, de muitas dimensões, cada uma das quais "historiciza" e relativiza a outra, numa relação dialética de valôres. Só então será fácil compreender que o trágico realmente moderno e desconcertante de uma figura "épica" como Mãe Coragem reside pròpriamente no contraste entre a vitalidade diligente e imediata de sua existência (difícil mas humana mescla de instinto, cálculo e sentimento) e a inevitável condenação que brota da historicização de que o próprio Brecht lança mão *do lado de dentro* da obra.

Se *Mutter Courage und ihre Kinder* propõe novamente a forma aberta e de crônica da dramatologia shakespeareana e elisabetana em geral, já experimentada pelo escritor em outras ocasiões, com *Der gute Mensch von Sezuan* (1938-41) e *Der Kaukasische Kreidekreis* (1943-45) Brecht retorna a

57 *L.c.*, pág. 208.

58 L. MAZZUCHETTI, *Il nuovo secolo della poesia tedesca*, cit. pág. 60 (a propósito de Reinhardt Johannes Sorge).

experiências anteriores — o apólogo e a parábola — mas no plano de bem mais elevada riqueza humana e artística. O primeiro, do qual já tivemos ocasião de falar com certa amplitude,[59] repete em linguagem moderna a parábola dos deuses que descem à terra em busca de uma "alma boa", e as dificuldades com que se deparam para encontrá-la. Com êsse texto encontramo-nos face a uma das mais elevadas provas de Brecht dramaturgo: uma dessas provas que testemunham vàlidamente quanto o autor progrediu para além das posições iniciais, atingindo uma medida teatral de extrema complexidade e riqueza.[60] Elementos líricos de alta e encantadora pureza se misturam a outros de intensa dramaticidade, para recomporem-se em orgânico jôgo dentro da dimensão do épico: segundo aquela "estrutura estereométrica" que Andrzei Wirth individualizou — com agudeza a nosso ver — no interior da melhor produção brechtiana do último período, e em particular em *Guter Mensch von Sezuan*.[61] Pense-se na III cena, a que se desenrola de noite, no jardim público, e se inicia com o diálogo entre as prostitutas em busca de clientes e o pilôto desempregado, ruminando um propósito de suicídio, para terminar-se no delicioso *adágio* do idílio entre o pilôto e Shen Te, a protagonista (ela também, no passado, uma prostituta), que juntos se abrigaram do súbito temporal sob a mesma árvore, e dêsse encontro fortuito vêem nascer o seu amor. "Nesta terra", diz Shen Te voltada para o público,

59 Cfr. cap. III.

60 "*A Alma Boa de Setsuã* é uma tentativa em transformar o drama didático em instituição de entretenimento, de acôrdo com as novas idéias do autor sôbre a natureza de teatro" (A. WIRTH, *Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke*, cit. pág. 373).

61 A. WIRTH, *Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke*, cit. págs. 346-387.
O crítico observa, em particular, que "em conexão com os três planos fundamentais, pode-se falar com razão de três categorias de *tempo* nos dramas de Brecht: tempo *dramático*, que constitui a base para os simples acontecimentos cênicos (ação), tempo *lírico*, fundamento dos *Erlebnisse* poéticos, e tempo das *reflexões*, base para as considerações que se desenvolvem à margem da ação ou completamente independentes dela" (*ib.*, págs. 363-64).

Nesta terra
A noite não devia ser triste.
Altas pontes sôbre o rio
As horas entre a noite e a manhã
E o longo inverno: perigosos encontros;
Porque na miséria
Uma gôta pode ser demais
E o homem se liberta
Da intolerável vida;[62]

Nesse andar, com expressões de gentileza e bondade, a jovem consegue expulsar da mente do jovem os propósitos de suicídio, e restituir um sentido à sua vida ("continua falando" — diz-lhe êle em dado momento — "Uma voz é sempre uma voz"),[63] porque acredita ter descoberto também no pilôto uma centelha daquela bondade e daquela gentileza:

> Malgrado tanta miséria, sempre existem pessoas gentis. Certa vez, quando eu era criança, caí enquanto carregava um saco de arroz. Um velho levantou-me e deu-me também um pouco de queijo. Sempre me lembrei disso. Especialmente os que têm pouco para comer repartem de boa vontade com os outros o que têm. É claro que as pessoas gostam de mostrar o que podem fazer; e, de que maneira melhor podem fazê-lo, senão sendo gentis? A maldade é apenas uma espécie de falta de elegância. Quando se canta para alguém, ou se constrói uma máquina, ou se planta o arroz, é já uma espécie de gentileza. O senhor também é gentil.[64]

E não se esqueça a gentil poesia que colore a linguagem da protagonista, quando percebe que está para ser mãe e exulta na expectativa do advento:

> Que alegria! Um ser humano cresce no meu seio! Não se pode ver, ainda, mas êle está aqui. Em silêncio, o mundo o espera. Na cidade, a gente diz: alguém está para chegar, e

62 *L'Anima buona di Seciuan*, trad. de G. Pignolo, em *Teatro*, vol. I, cit. pág. 456.
63 *Ib.*, pág. 458.
64 *Ib.*, págs. 458-59.

agora devemos contá-lo também... Vem, filho, e olha o mundo. Vê, esta é uma árvore. Faz-lhe uma reverência, cumprimenta-a. Muito bem, assim vos conheceste. Quieto, aí vem o vendedor de água. É meu amigo, dá-lhe a mãozinha, não tenhas mêdo. Por favor, um copo d'água para meu filho...[65].

Não se trata, porém, de um lirismo estranho aos pressupostos dramatológicos de que Brecht parte: porquanto, aliás, a corda mais verdadeira de tal lirismo vibra justamente se fôr vista em função dialética e polêmica com o resto da obra, especialmente com aquelas partes em que o autor demonstra como, na sociedade atual, não seja possível ser bom, mas se deva construir uma máscara de maldade, sob pena de destruição:

SHEN TE: Mas eu preciso de meu primo (o outro "eu" da protagonista, a sua face "má").
O PRIMEIRO DEUS: Não muito freqüentemente.
SHEN TE: Pelo menos uma vez por semana.
O PRIMEIRO DEUS: Uma vez por mês. Bastará![66]

Se se compreendeu isso, é fácil compreender também que "a vitalidade amarga e desconsolada" do drama não é colocada na "ambigüidade de uma dupla natureza",[67] mas, precisamente, na verdade humana de uma natureza que não pode ser completamente boa ou completamente má, mas — na atual *condition humaine* — é boa e má ao mesmo tempo, dramàticamente cindida, problemàticamente aberta. "Para nós que gostamos de nos abandonar e esquecer nas personagens, quando elas nos narram intensamente a sua vida, aquelas duas almas que se encontram na miséria comum, se sorriem com mútua compreensão, falam-se porque sentem a alegria de reencontrar a gentileza, esquecem, diante da gôta d'água que lhes cai na fronte, ela de ter vendido o próprio corpo para poder viver, êle de lá estar para matar-se por não mais poder voar, são de tão feliz e comovido lirismo que nos alegram, talvez ingênuamente, com a maravilhosa tentação que

65 *Ib.*, pág. 513.
66 *Ib.*, pág. 560.
67 N. DI FEDE, *Il teatro di Bertolt Brecht*, II, cit., pág. 214.

Brecht teve de ser bom, de ser gentil, de ser poeta". Assim pensa Di Fede.[68] Mas, como deixar de lhe observar que justamente êsse mesmo *lirismo* da situação das duas personagens que naquela situação se enfrentam brota da noção que temos dos *antecedentes*, da história pessoal, por exemplo, de Shen Te? Sòmente naquela perspectiva o lirismo da protagonista se torna real e humano, e não se dissolve no quadrinho idílico ou no delicado arabesco.

Raciocínio igual, de resto, pode-se fazer a propósito de *Kaukasischer Kreidekreis* onde a doçura suave da criada que salvou a criança, lhe garante o direito àquela mais verdadeira e profunda maternidade que não é dada pela relação física e biológica da geração, mas pelo liame humano do afeto. O juiz Azdak deve levar em conta essa "autêntica" maternidade,[69] ao dirimir a disputa e atribuir, com decisão que abala o originário desenrolar da antiga comédia chinesa *Hoilan-Ki*, a posse da criança à humilde mulher e não à degenerada mãe. Também aqui, de fato, a bondade que impele Gruscha a salvar a criança esquecida pela mãe se inflama de verdadeira poesia, precisamente no confronto com a atitude desta última:

Por muito tempo deixou-se ficar junto da criança,
Até cair a tarde,
Até chegar a noite,
Até romper a aurora.
Por muito tempo ficou,
Por muito tempo vigiou
O frágil respirar,
Os punhos fechadinhos.
Até que de manhã
A tentação a assaltou,

68 *Ib.*, pág. 215.
69 A propósito, observou Di Fede que "a poesia mais verdadeira de Brecht sempre nasce do encontro com u'a mãe" (l.c. pág. 212); isso já o percebera Wintzen (*Bertolt Brecht*, cit., pág. 114). Também nisso Brecht se liga, *dialèticamente*, porém, à problemática expressionista, secularizando a tendência — típica daquela corrente — para ver na mãe aquêle "algo de eterno" de que fala, por exemplo, Paul Kornfeld (no drama *Die Verführung*, Berlim, 1921, pág. 152), aludindo a uma relação em primeiro lugar genética e biológica.

Levantou-se, inclinou-se,
Suspirando ergueu o pequenino
E consigo o levou.
Como uma prêsa o levou consigo
Como um ladrão esgueirou-se.[70]

Daí o crescer progressivo da "terrível tentação de bondade"[71] — que no fim a decide para o gesto conclusivo — adquirir maior densidade poética enquanto vai aos poucos enchendo aquêle vazio total e, não obstante, tão "presente", provocado pela ausência da verdadeira mãe. Em *Kaukasischer Kreidekreis,* adaptação modernissima de antiga e universal parábola, encontramo-nos face a uma feliz fusão da realidade e da fábula. Desta vez, porém, como observou agudamente um crítico alemão, o estilo épico de Brecht não utiliza no mais alto e maduro nível os modos e as formas das peças didáticas, mas sim os modelos da comédia clássica, tradicional. De fato, à parte o prólogo, que constitui um "intróito" de significação não muito clara do ponto de vista da base dramatológica, o resto do trabalho se articula visìvelmente na linha de *duas* comédias, de duas ações entrelaçadas e conduzidas, na sua união e em alguns nexos críticos, aos princípios do teatro épico. Aliás, até em algumas figuras Brecht se liga aí à tradição: por exemplo, na personagem do soldado Simon Chachawa, que "parece talhado no molde do Just de *Minna von Barnhelm,* de Lessing".[72]

70 *Il Cerchio di gesso nel Caucaso,* trad. de G. Pignolo, em *Teatro,* vol. II, cit., pág. 510.

71 N. DI FEDE, *l.c.*, pág. 213. Brecht dirá a propósito que "em épocas más a humanidade se torna um perigo para os humanos": *Ein Umweg* ("*Der Kaukasische* Kreidekreis"), em *Die Dialektik auf dem Theater* (cfr. *Versuche,* XV, cit., pág. 96).

72 Cfr. M. SCHROEDER, *Bemerkungen zu Bertolt Brechts "Kaukasischen Kreidekreis"*, em *Aufbau,* a.X., 1954, n.º 11, págs. 983 segs. Para M. Habart a espinha dorsal do drama é o "materialismo dialético" ("Vocation et provocation idéologiques", em *Théâtre Populaire,* n.º 11, janeiro-fevereiro 1955, pág. 15). Em polêmica com a interpretação de Schroeder, pronuncia-se, ao invés, Wirth, para o qual "*Der Kaukasische Kreidekreis* foi escrito contra a teoria tradicional do teatro dramático" (*Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke,* cit., pág. 378).

Também a comédia *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1940), baseada em alguns contos da escritora finlandesa Hella Wuolijoki, revela mais uma vez o gôsto de Brecht pelo apólogo, na feliz invenção do capitalista que se torna humano só quando se embriaga.[73] Domina a peça um humorismo freqüentemente sutil, como nas figuras das quatro noivas de Puntila ou nas relações entre Matti e Eva, filha do capitalista, que são a contrapartida satírica da dramática situação central, na reelaboração brechtiana do *Hofmeister* de Lenz, representada em 1950 e editada em 1952.

Mas, a página mais elevada e complexa, a mais verdadeira, talvez Brecht no-la tenha dado em *Leben des Galilei* (1937-1939):[74] êsse também um "drama histórico", mas ape-

73 Sôbre a origem de tão singular personagem escreve R. Bianchi Bandinelli: "Revendo, depois de tantos anos, *Luzes da cidade,* acredito poder-se indicar na figura do milionário, amigo generoso de Carlitos quando bêbado mas nem mais o reconhecendo quando sóbrio, mandando até que o mordomo o expulse, a "deixa" para a criação da personagem *Puntila*" (no *Contemporaneo,* a.I, 1954, n.º 9, pág. 5). Aliás, Brecht se interessou muito por Chaplin como ator: cfr. a já citada carta ao "Berliner Börsen-Kurier" a propósito de *Mann ist Mann,* onde Brecht observa, entre outras coisas, que "o ator Chaplin em muitos pontos responderia mais às exigências do teatro épico que às do teatro *dramático*" (em *Erste Stücke,* cit. II, pág. 326). Curiosamente, Di Fede confunde *Luzes da cidade* com *Luzes da ribalta,* colocando a personagem Puntila em impossível relação — se não apenas cronológica — com *Limelight* (1.c., p. 203). Cfr. K. FASSMANN, *Brecht Eine Bildbiographie,* München, 1958, pág. 97.

74 De *Leben des Galilei* existem três redações diferentes. A primeira foi escrita por Brecht na Dinamarca, em 1937-39, e representada em 1943 em Zurique, sob a impressão causada pelo noticiário dos jornais a respeito da vitória dos físicos alemães na cisão do átomo do urânio. A segunda, nos Estados Unidos, em 1945-46, em colaboração com Charles Laughton (é nesse texto que se baseia a versão editada na Itália por Emilio Castelani), e foi representada em agôsto de 1947, na Califórnia, e em 1949 em New York. A terceira e última, levada à cena pelo 'Berliner Ensemble', em 1957 (Brecht só pôde cuidar de uma parte dos ensaios, antes de morrer), baseia-se substancialmente na precedente, da qual se diferencia sobretudo por alguns cortes. Com relação à figura do protagonista, as diferenças entre a primeira e as demais redações, consistem essencialmente no seguinte: enquanto na redação de 1939, Galilei é um velho astuto, que exagera a própria cegueira para poder continuar os estudos (donde a retratação ser o único meio que lhe restava para levar a têrmo sua grande obra científica), na de 1946 êle se transformou num ancião incapaz de resistir

nas do ponto de vista do tempo, de que êle se serve em função alienante.[75] No poema *Suche nach dem Neuen und Alten,* Brecht disse a certa altura: "as lutas de classe, as lutas entre o velho e o nôvo, se desencadeiam também no íntimo do indivíduo".[76] O Brecht mais maduro não nos apresenta jamais o *herói* granítico, isento de hesitações, seguro do caminho a seguir. As suas são figuras contraditórias, vacilantes, "humanas", enfim.[77] Galileu é disso a confirmação mais explícita. Ao jovem Andrea, que exclama:

> Infeliz a terra onde não nascem heróis![78]

ao desejo da pesquisa, que continua a cultivar em segrêdo, como vício oculto, sem escopo evidente (a obra científica não equilibra adequadamente sua renúncia social) (K. RULICKE, *Leben des Galilei, Bemerkungen zur Schlusszene,* em *Sinn und Form,* a.IX, 1957, ns. 1-3, págs. 269-321; cfr. págs. 27-72 e 275). Na realidade, cremos que, em desfavor de tôdas as intenções do autor, a "lição" da primeira redação permanece ainda bem presente nas sucessivas, contribuindo para enriquecer dialética e "contraditòriamente" a personagem de Galileu, do qual, pois, a nosso ver, se pode falar como de uma figura unitária mesmo através da longa elaboração sofrida. Cfr. a propósito R. WINTZEN, *Bertolt Brecht,* cit. págs. 79-80, além de J. WILLETT, *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from eight Aspects,* cit. pág. 81, e as observações do próprio Brecht, *Ammerkungen zu "Leben des Galilei",* 'Beilage', n.º 2 em *Theater der Zeit,* 1956, n.º 11, págs. 3-5.

75 Cfr. K. RÜLICKE, *Leben des Galilei. Bemerkungen zur Schlusszene,* cit. pág. 281.

76 B. BRECHT, *Suche nach dem Alten und Neuen,* em *Theaterarbeit,* cit., pág. 349.

77 Interessante recordar, nesse sentido, uma afirmação de Brecht: "Com isso, de resto, fica resolvido um dos grandes problemas que a muitos preocupa: por que o protagonista negativo é muito mais interessante que o herói positivo? Êle é representado crìticamente" (B. Brecht, *Einige Irrtümer über die Spielweise des Berliner Ensembles. Kleines Gespräch in der Dramaturgie,* em *Sinn und Form,* a.IX (1957), ns. 1-3, pág. 258). Também Willett escreve com muita justeza: "nenhuma obra de Brecht tem um herói "positivo" (isto é: modelar), ou conduz à espécie de final-feliz polìticamente, conhecido no jargão teatral como *final positivo*" (*The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from eight Aspects,* cit., pág. 204). De resto, é precisamente a vontade de incluir "na ação também os períodos de inatividade forçada, de confusão e de derrota do herói" (L. MITTNER, *Primo Novecento tedesco,* cit., pág. 22) que *reage* na estrutura tradicional do drama, modificando-a.

78 *Vita di Galileo,* trad. de E. Castellani, em Teatro, vol. II, cit., pág. 100.

o cientista responde, tranqüilo:

> Enganas-te. Infeliz é a terra que precisa de heróis[79] .

Dêsse ponto desenvolve-se, a seguir, tôda a personagem de Galileu, no qual a consagração aos ideais científicos, ajudada por feliz astúcia, une-se — quase sem contrastes — a um sentimento pagão e terreno da vida:

> Amo as consolações da carne e não posso suportar os covardes que as chamam de fraquezas.
>
> Afirmo que o gôzo das coisas tem em si algo de perfeito;

E dêle diz o Papa:

> Diante de um vinho velho, como de um pensamento nôvo, não sabe dizer não.[81]

Aqui também os acontecimentos ameaçam a cada passo esmagar os indivíduos. Todavia, Galileu soube fender a mó compacta com a astúcia da razão, encontrando um precário equilíbrio para as exigências mais imediatas da vida e para os elevados ideais de suas doutrinas: uma serenidade simbòlicamente refletida naquela "noite clara" que serve de fundo à última cena. A ela, na verdade, vem acrescentar-se uma nota de súbita amargura, um triste pressentimento:

> Eu creio que a ciência não pode ter outra finalidade senão a de dar segurança à existência humana. Mas, se abrirmos caminho à coerção, a ciência poderá estagnar para sempre. Cada nova máquina não será mais que o incentivo para novas atribulações para o homem. E, quando no fim dos tempos, tudo o que há por descobrir fôr descoberto, o progresso acabará se separando do bem das multidões. Pior ainda, entre vós cientistas e a humanidade cavar-se-á abismo tão grande, que a cada nova descoberta vossa a resposta será grito de horror universal[82].

79 *Ibid.*

80 *Ib.,* pág. 77.

81 *Ib.,* pág. 95.

82 *Ib.,* págs. 109-110.

É, de um lado, a palavra do mestre que não quer ocultar ao aluno as dificuldades e os obstáculos que deverá superar para o triunfo de suas idéias; de outro, admoestação ao homem moderno para que não se deixe arrastar pelo "maquinismo" triunfante e não perca, no "século da ciência", a medida humana da razão, porque ela é o lúcido cálculo dos sentimentos mais profundos e das energias íntimas e recônditas, inventário do bem e do mal, que agem — de formas e modos diversos — na História do mundo.[83]

O reverso da medalha, porém, é o que nos mostra os graves perigos da "especialização", o equívoco sôbre a "neutralidade" das técnicas científicas elaboradas sempre com maior perfeição no decorrer dos séculos e, conjuntamente, a "hipótese" acêrca da "autonomia" de que o cientista gozaria nos confrontos de um empenho "político" muito claramente acentuado. A "ciência" e o "progresso" — na moderna civilização mecanizada — tendem a assumir cada vez mais o caráter de "fetiche"; libertam-se dos vínculos que no início os ligavam às razões *práticas* e *terrenas* do homem, às suas necessidades vitais, e elevam-se a uma esfera "superior", onde não chegam, para perturbar-lhe a quietude, os "rumôres" da vida e onde dominam, incontrastados, os "interêsses da ciência". Precisamente em meio ao *Wissenschaftliches Zeitalter*, isto é: à época científica, assistimos a êste singular e dramático paradoxo: por um lado, a ciência "entrando em tôdas as casas", quer dizer determinando de forma cada vez mais acentuada as nossas maneiras de viver; por outro lado, entretanto, manifestando-se mais do que nunca destacada e "distante" do nosso horizonte intelectual e moral, fugindo à "tomada" da nossa consciência, introduzindo-se na nossa vida enquanto fato sutilmente arcano, enquanto moderna e atualizada "bruxaria" (enquanto a bruxaria de outros tempos era, no nível do indivíduo, muito mais integrada na *sociedade*, muito mais compreensível na sua evidente *instrumentalidade quotidiana*). A origem dêsse processo, que já chegou à plena maturidade, pode ser encontrada, precisamente, na dramática e complexa

83 Talvez seja interessante recordar que, pouco antes de morrer, Brecht trabalhava num drama sôbre a figura de Einstein. Entre os documentos inéditos conserva-se também *Turandot oder der Kongress der Weisswacher*, livre adaptação de Gozzi-Schiller.

figura de Galileu. Na realidade, êle "enriqueceu a astronomia e a física, mas as privou, ao mesmo tempo, de grande parte de sua importância social", donde "a culpa de Galileu poder ser considerada o "pecado original" das ciências modernas. A nova astronomia, que interessara profundamente a uma nova classe, a burguesa, enquanto favorecia às correntes sociais revolucionárias do tempo, foi por êle transformada em ciência especial, nìtidamente delimitada, que, em virtude de sua "pureza", isto é: da sua indiferença pelo modo de produção, pôde desenvolver-se em relativa paz".[84] Daí, uma linha reta conduz até os Oppenheimer e aos Einstein[85] de hoje, sendo que neste último, aliás, a consciência precisa da situação em que se acham as ciências contemporâneas emerge novamente em plena luz (teria sido interessante ver a maneira adotada por Brecht para estruturar dramàticamente a personagem dêsse moderno Galileu com o "sinal positivo").

Qual é, a esta altura, a posição do poeta face à própria personagem? De aprovação ou condenação? A história interna da obra testemunha o caráter dialético de sua interpretação, que diferencia as várias redações não em função de um julgamento diverso, mas em virtude de simples mudança de tônica". É o típico método "socrático" ou "maiêutico", que Brecht torna aqui a empregar,[86] iluminando, repentinamente,

84 B. BRECHT, *Anmerkungen zu 'Leben des Galilei'*, cit. pág. 3.

85 Cfr. o texto cit. no cap. III, n.º 46.

86 Êsse método é muito bem ilustrado pelo § 63 do *Kleines Organon fur das Theater*, onde Brecht escreve: "Examinemos agora, para deduzir o conteúdo mímico, as primeiras cenas de uma obra moderna, a minha *Vida de Galileu*. Além disso, para perceber como as diversas reações se esclarecem recìprocamente, admitamos não se tratar da primeira leitura da obra. Inicia-se a história com a toalete matinal do cientista quarentão, interrompida para folhear mais de uma vez algum livro e continuar a aula do menino Andrea Sarti, sôbre o nôvo sistema solar. Se queres mostrar isso, como poderias fazê-lo sem saber que vamos acabar com a cena do mesmo homem já septuagenário, abandonado para sempre pelo próprio aluno? Os anos não bastam para explicar a enorme mudança sobrevinda em sua pessoa. Come com incontrolável voracidade, sem outros pensamentos. Desfez-se vergonhosamente do encargo de professor, como de um fardo, precisamente êle que, no comêço, bebe o leite distraìdamente, só ansioso por instruir o rapazinho. Mas, bebe-lo-ia mesmo tão distraìdamente? Não poderia ser apenas um o prazer que sentia em beber ou lavar-se e o que lhe proporcionavam os novos pensamentos? Não o esqueças: êle pensa

com puríssima chama, a encruzilhada ante a qual se acha a humanidade: o caminho de sempre mais atrozes e pavorosos horrores, aberto a uma ciência que afirma desinteressar-se das "etapas humanas" colocadas em jôgo, e confirma sua fé absoluta numa exclusiva e solitária "missão" (o pensamento pelo

pelo prazer de pensar. É um bem ou um mal? Visto como em tôda a obra nada encontrarás para mostrar que isso seja prejudicial à sociedade, visto como tu também, eu o espero, és corajoso filho da era científica, aconselho-te a representá-lo como um bem. Atenta diligentemente, entretanto, no fato de que as conseqüências de tudo isso serão terríveis. Disso dependerá que o mesmo homem, que aqui saúda uma nova era, no fim se veja obrigado a exigir dessa era que, mesmo expropriando-o, o rejeite com desprêzo. Para o que diz respeito à lição, a ti caberá a tarefa de decidir se nesse momento a bôca deve falar só porque os pensamentos transbordam, comunicando-se a quem quer que seja, mesmo se uma criança, ou se, ao invés, caiba ao menino apossar-se da ciência do mestre, mostrando interêsse, porquanto lhe conhece o valor. Poderia acontecer, também, que ambos não consigam impedir-se: um de perguntar, o outro de responder; semelhante fraternidade seria interessante, porque a seguir será abalada. Quanto à demonstração do movimento rotativo da terra, deverás fazê-la às pressas, pois não te será paga e está para entrar em cena o rico aluno estrangeiro que retribui em ouro o tempo do cientista. Êle não demonstra lá grande interêsse, mas é atendido da melhor maneira, porque Galileu anda curto de dinheiro. Donde, entre o aluno rico e o inteligente, realizará suspirando a escolha. Ao nôvo não pode ensinar muito, por isso aprenderá com êle: fica sabendo sôbre o telescópio recém-inventado na Holanda; a seu modo, aproveita a interrupção do trabalho matutino. Chega o reitor da Universidade. O pedido de aumento de ordenado, feito por Galileu, foi indeferido: a escola não pretende pagar pelas aulas de Física o que paga pelas de Teologia, mas, visto que, afinal de contas, êle se move, em plano científico muito pouco elevado, pede-lhe, ao invés, para produzir objetos de utilidade quotidiana. Da maneira como Galileu oferece o seu tratado, poderás compreender que está habituado às recusas e reprovações. O procurador faz-lhe notar que a república admite a liberdade da pesquisa científica, mesmo pagando-a mal; êle responde que essa liberdade não lhe serve em muito sem as vantagens advindas de conveniente retribuição. Aqui convirá não o imaginares muito altivo em sua impaciência, pois nesse caso não estarás levando muito em conta a pobreza. De fato, pouco depois irás encontrá-lo imerso em pensamentos que carecem de esclarecimento: o arauto de uma nova época de verdades científicas está examinando a possibilidade de conseguir dinheiro do govêrno, oferecendo-lhe o telescópio como sendo de sua invenção. Pasmado constatarás que a nova invenção o interessa ùnicamente enquanto proporciona a possibilidade de ganhar alguns escudos, e que êle a estuda apenas para dela se apropriar. Mas, continuando, descobrirás na segunda cena

prazer do pensamento), ou a cura daquela profunda ferida que se abriu no início da época moderna, precisamente no tempo de Galileu, entre as exigências "puras" da pesquisa

que, quando Galileu vende o invento à Senhoria de Veneza, com uma preleção cheia de indecorosas mentiras, já esqueceu aquêle dinheiro, porque além da utilidade militar do instrumento descobriu a sua importância no campo da astronomia. A mercadoria que o obrigaram a produzir — digamos até que de maneira extorsiva — revela-se utilíssima precisamente para aquelas pesquisas que êle teve de interromper para produzi-la. Quando, durante a cerimônia em que aceita lisonjeado os imerecidos elogios, volta-se para o amigo cientista mostrando-lhe suas maravilhosas descobertas — e aqui não deves esquecer de mostrar quão teatral seja essa atitude da personagem — descobrirás nêle uma emoção bem mais profunda que a que lhe proporciona a perspectiva do lucro. Embora a sua charlatanice, examinada por êsse lado, tenha pouca importância, ela indica como êsse homem está decidido a seguir o caminho mais fácil e a servir-se da razão tanto para fins mesquinhos como para fins elevados. Mais tarde aguarda-o prova bem mais significativa. — Não é talvez verdade que tôda derrota torna mais amena a derrota seguinte?" (traduzido para o italiano por R. MERTENS em *Teatro,* cit. II, págs. 633-35). Sôbre o tema do menino que se apodera astuciosamente da ciência do sábio, cfr. também a poesia já citada em outro local. A propósito do "método maiêutico" brechtiano, convém recordar que Brecht — como Sócrates — faz largo uso, mesmo nos contextos mais dramáticos, do contracanto humorístico, utilizado precisamente com fins pedagógico-artísticos (donde *Leben des Galilei* não ser uma 'tragédia', etc., cfr. os *Anmerkungen zu 'Leben des Galilei'*, cit. pp. 4 e segs.). Consultar também, nesse sentido, os *Anmerkungen zur 'Mutter'*, em *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm,* vol. III, cit. pp. 131 e segs.; A. SCHONE, *Bertolt Brecht. Theatertheorie und dramatische Dichtung,* cit. pp. 287-88; e cfr. também R. BARTHES, *Brecht, Marx et l'histoire,* cit. p. 24 ("a arte de Brecht é essencialmente maiêutica: como tôda grande obra, a de Brecht é sempre *introdução*"). Sôbre êsse tipo de 'humorismo' recorde-se a primeira cena com o diálogo entre Galileu e Andrea e a contraposição humorística — precisamente — mas profundamente poética, entre o "brinquedo caro" e o tripé de ferro da exemplificação da hipótese heliocêntrica. Tôda a figura de Galileu, aliás, é construída sôbre o princípio da "contraposição antipatética": princípio experimentado por G. Buchner (segundo as pesquisas de Viëtor), que poderia ser o precursor do humorismo de certo teatro expressionista (Kaiser, por exemplo) destinado a reaparecer também em Brecht (talvez, também como *alienação*). Consultar a propósito as notas para a encenação berlinense de *Mãe* (1932), na qual "elementos do teatro de agitação são entrelaçados com formas legítimas do teatro clássico alemão (o jovem Schiller, Lenz, Goethe e Buchner)" (*Theaterarbeit,* cit. p. 332); também em *Domande e risposte sui modelli per la scena* (*Programa* 52, p. 8), Brecht refere-se à produção juvenil dos "clássicos alemães".

científica e as "impuras", mas bem mais nossas necessidades da vida em sociedade. Sòmente reintegrando a ciência, em todos os níveis, na existência humana será possível realizar sua autêntica e mais elevada missão: só então será possível fazê-la avançar sem dever renunciar — por isso — aos princípios da convivência social, do progresso social, de uma atividade operosa e pacífica.

A OBRA DRAMÁTICA DE BERTOLT BRECHT

1. *Baal*: escrito em 1918. Primeira representação: Leipzig, "Altes Theater", 8 de dezembro de 1923, direção de Alwin Kronacher, encenação de Paul Thiersch; ed. Potsdam 1922.
2. *Trommeln in der Nacht*: escrito por volta de 1918-1920. primeira representação: Munique, "Kammerspiele", 30 de setembro de 1922, direção de Otto Falckenberg; ed. Munique 1923.
3. *Im Dickicht der Städte*: escrito de 1921 a 1924. Primeira representação: Munique, "Residenztheater", 9 de maio de 1923, direção de Erich Engel, encenação de Caspar Neher; ed. Berlim 1927.
4. *Leben Eduards des Zweiten von England*: adaptação da obra de Marlowe feita em colaboração com Lion Feuchtwanger. Primeira representação: Munique, "Kammerspiele", 18 de março de 1924, direção de Bertolt Brecht, encenação de Caspar Neher; ed. Berlim 1924.
5. *Der Bettler oder der tote Hund*: escrito provàvelmente antes de 1923. Jamais foi representada e permanece inédita.
6. *Er treibt einen Teufel aus*: idem.
7. *Lux in tenebris*: idem.

8. Ato único sem título, inserido no original datilografado que contém os três precedentes; idem.
9. *Die Hochzeit*: idem. Primeira representação: Frankfurt, "Schauspielhaus", 11 de dezembro de 1926, direção de Melchior Vischer; inédito.
10. *Mann ist Mann*: escrito de 1924 a 1926. Primeira representação: Darmstadt, "Landestheater", 26 de setembro de 1926, direção de Jacob Geis, encenação de Caspar Neher; ed. Berlim 1927.
11. *Das Elefantenkalb*: *intermezzo,* editado em apêndice do precedente.
12. *Mahagonny*: "Singspiel" com música de Kurt Weill. Primeira representação: Baden-Baden, 17 julho de 1927; ed. Viena 1927.
13. *Die Dreigroschenoper*: reelaboração da *Beggar's Opera* de John Gay, com música de Kurt Weill. Primeira representação: Berlim, "Theater am Schiffbauerdamm", 31 de agôsto de 1928, direção de Erich Engel, encenação de Caspar Neher, direção da orquestra a cargo de Theo Mackeben; ed. Viena 1929.
14. *Das Berliner Requiem*: música de Kurt Weill para poesias de Brecht, irradiada pela "Südwestfunk" de Baden-Baden no verão de 1929.
15. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*: obra escrita em 1928-29 para a música de Kurt Weill. Primeira representação: Lipsia, 9 de março de 1930, direção de Walther Brugmann, encenação de Caspar Neher, direção da orquestra a cargo de Gustav Brecher; ed. Berlim 1930.
16. *Der Flug Lindberghs* (ou: *Der Ozeanflug*): drama escrito para o rádio em 1928-1929. Primeira representação, com música de Kurt Weill e Paul Hindemith: Baden-Baden, Julho de 1929; ed. Berlim 1930.
17. *Das Badener Lehrstück vom Eiverständnis*: drama didático (reelaboração do precedente), com música de Paul Hindemith. Primeira representação: Baden-Baden, 28 de julho de 1929, direção de Bertolt Brecht, diretores de orquestra Ernst Wolff e Alfonso Dressel; ed. Berlim 1930.
18. *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*: escrito de 1929 a 1931. Primeira representação: Hamburgo, "Deutsches Schauspielhaus", 30 de abril de 1959, direção de Gustav Grundgens; ed. Berlim 1931.
19. *Der Jasager, Der Neinsager*: reelaboração do nô japonês *Taniko,* escrito em 1929-30 para a música de Kurt Weill. Primeira representação de *Der Jasager*: Berlim, "Zentralinstitut fur Erziehung und Unterricht", 23 de junho de 1930, direção de Bertolt Brecht e Kurt Weill; ed. Berlim 1930.
20. *Die Massnahme*: drama didático com música de Hans Eisler. Primeira representação: Berlim, "Grosses Schauspielhaus", 10 de dezembro de 1930; ed. Berlim 1931.
21. *Die Ausnahme und die Regel*: drama didático escrito em 1930. Primeira representação: Paris, "Théâtre des Noctambules", 1947, direção de J.M.Serreau (em francês); ed. em *Internationale Literatur,* 1937, n.º 9.
22. *Die Mutter*: reelaboração dramática do romance de Gorki, escrita em 1930-31 em colaboração com Gunther Weisenborn (música de H. Eisler). Primeira representação: Berlim, "Komödienhaus" ('Theater am Schiffbauerdamm"), 17 de janeiro 1932, direção de E. Burri, encenação de Caspar Neher; ed. Berlim 1933 (*Versuche,* VII).
23. *Die Horatier und die Kuriatier*: drama didático escrito em 1933-34; ed. Londres 1938 (Gesammelte Werke, Vol. II).
24. *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*: escrito de 1931 a 1934 (música de H. Eisler). Primeira representação: Copenhague, "Riddersalen", 4 de novembro de 1936, direção de Per Knutzon (em dinamarquês); ed. Londres 1938 (*Gesammelte Werke,* vol. II).
25. *Die sieben Todsünden*: "ballet" baseado em poesias de Brecht, música de Kurt Weill coreografia de Balanquine e Kochno. Primeira representação: Paris, "Théâtre des Champs Elysés", 7 de junho de 1933 (*Edwards Jame's Ballets'*), cenários de C. Neher.
26. *Furcht und Elend des III. Reiches* (título primitivo: *Deutschland ein Greulmärchen*): escrito por volta de 1935-38 (música de H. Eisler). Primeira representação: Paris, maio de 1937, direção de Bertolt Brecht; ed. Moscou 1941.

27. *Die Gewehre der Frau Carrar*: escrito em 1937. Primeira representação: Paris, 'Salle Adyar", 16 de outubro de 1937, direção de Slatan Dudow; ed. Londres 1937.
28. *Leben des Galilei*: escrito de 1937 a 1939 (música de H. Eisler). Primeira representação: Zurique, "Schauspielhaus", 9 de setembro de 1943, direção de Leonhard Steckel (versão americana: Beverly Hills, "Coronet Theatre", 31 de julho de 1957; versão definitiva: Berlim "Berliner Ensemble", 1957). Ed. Berlim 1956.
29. *Mutter Courage und ihre Kinder*: escrito em 1938-39 (música de Paul Dessau). Primeira representação: Zurique, "Schauspielhaus", 19 de abril de 1941, direção de Leopold Lindtberg, encenação de Teo Otto; ed. Berlim 1949.
30. *Das Verhör des Lukullus*: rádio-drama escrito em 1938-39. Primeira irradiação Radio Berna (Beromünster), 12 de maio de 1940, direção de Ernst Bringolf; ed. em *Internationale Literatur,* 1940, n.º 3.
31. *Die Verurteilung des Lukullus*: com a música de Paul Dessau (reelaboração da obra precedente). Primeira representação: Berlim "Staatsoper", 17 de março de 1951, direção de Wolfgang Völker, cenários de Caspar Neher (em 12 de outubro, no mesmo teatro, após revisão do texto); ed. Berlim 1951.
32. *Der gute Mensch von Sezuan*: escrito de 1938 a 1941 (música de Paul Dessau). Primeira representação: Zurique, "Schauspielhaus", 4 de fevereiro de 1943, direção de Leonhard Steckel, cenários de Teo Otto; ed. Berlim 1953.
33. *Herr Puntila und sein Knecht Matti*: escrito em 1940 (música de P. Dessau). Primeira representação: Zurique, "Schauspielhaus", 5 de junho de 1948, direção de Kurt Hirschfeld, cenários de Teo Otto; ed. Berlim 1951.
34. *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*: escrito em 1941. Primeira representação: Stuttgart, "Württembergisches Staatstheater", 19 de novembro de 1958, direção de Peter Palitzsch; ed. em *Sinn und Form,* a.IX (1957), ns. 1-3.
35. *Die Gesichte der Simone Machard*: escrito em colaboração com L. Feuchtwanger de 1941 a 1943. Primeira representação: Frankfurt, "Städtische Bühnen", 8 de março de 1957, direção de Harry Buckwitz, cenários de Teo Otto; ed. em *Sinn und Form*, a. VIII (1956), n.º 5-6.
36. *Schwejk im zweiten Weltkrieg*: escrito em 1942-43 (música de H. Eisler). Primeira representação: Varsóvia Teatro da Armada, inverno 1956-57; ed. Berlim 1957.
37. *Der Kaukasische Kreidekreis*: escrito em 1953-55 (música de P. Dessau). Primeira representação: Northfield (USA), "Nourse Little Theatre", 4 de maio de 1948; ed. em *Sinn und Form,* 1949.
38. *Antigone*: adaptação da peça de Sófocles, baseada na versão de Fr. Hölderlin, escrita em 1947; ed. Berlim 1949. Primeiro apresentação: "Stadttheater", fevereiro de 1948, direção de Bertolt Brecht, cenários de Caspar Neher.
39. *Die Tage der Commune*: adaptação livre de *Derrota,* de N. Grieg, escrita em 1948-49 (música de H. Eisler). Primeira representação: Karl Marx-Stadt, "Städtische Theater" 17 de novembro de 1956, direção de Benno Besson e Manfred Wekwerth; ed. Berlim 1957.
40. *Der Hofmeister*: adaptação do drama homônimo de J.M.R. Lenz. Primeira representação: Berlim, "Theater am Schiffbauerdamm" ('Berliner Ensemble'), 17 de abril de 1950, direção de Bertolt Brecht e Caspar Neher, cenários de Neher; ed. Berlim 1951.
41. *Herrnburger Bericht*: dez cantos para a música de Paul Dessau. Primeira execução: Berlim, "Deutsches Theater", agôsto de 1951; ed. Berlim 1951.
42. *Turandot oder Der Kongress der Weisswäscher*: 10 cenas escritas por volta de 1953-54; inéditas e jamais representadas.

Númerosos fragmentos:

43. *Hannibal*: cena editada em "Berliner Börsen-Kurier", 13 de novembro de 1922.
44. *Joe P. Fleischhacker aus Chicago;* fragmento inédito.
45. *Untergang des Egoisten Johann Fatzer*: fragmento publicado em Versuche, I, (1930).
46. *Aus Nichts wird Nichts*: fragmento inédito.
47. *Der Brotladen*: fragmento escrito em 1929-30; public. em *Sinn und Form,* a. X (1958), n.º 1.

48. *Der Moabiter Pferdehandel*: ato-único projetado em colaboração com Kurt Weill.
49. *Der Stalljunge*: obra escolástica, da qual se conserva um microfilme do manuscrito na "Public Library" de New York.
50. *Die Reisen des Glücksgotts*: obra projetada em colaboração com Paul Dessau, na década de 1940; permanecem inéditos o prólogo, a primeira cena e o plano geral.
51. *Leben des Konfutse*: fragmento escrito em 1944; publicado em *Neue Deustche Literatur,* 1958, n. 2.

Entre as mais notáveis colaborações de Brecht em obras de outros autores, recordamos:

52. *Kalkutta. 4. Mai,* de Lion Feuchtwanger e Bert Brecht; ed. em *Drei Angelsächsische Stücke,* Berlim 1927.
53. *Happy End*: de Dorothy Lane, adaptação cênica de Elisabeth Hauptmann, "songs" de Bertolt Brecht (música de Kurt Weill). Primeira apresentação: Berlim, "Theater am Schiffbauerdamm", 31 de agôsto de 1929, direção de Bertolt Brecht, cenários de Caspar Neher; inédito.
54. *The Duchess of Malfi*: adaptação da obra de Webster realizada por volta de 1943, junto com H.R.Hays e W.H. Auden. Primeira apresentação, Boston, setembro de 1946, direção de George Rylands.

Dentre os projetos de que se tem notícias, citamos: *Karl der Kuhne* (c. 1926), *Simon von Mühlheim* (1940), *Dunant* (1942), *Vida e morte de Rosa Luxemburgo* (1944), *Ulenspiegel* (1948); um drama sôbre Hans Garbe, operário stakanovista da República Democrática Alemã; um drama sôbre Einstein.

Brecht colaborou, também, na encenação e adaptação (freqüentemente com contribuição original muito notável) nos seguintes trabalhos: *Rasputin* de A. Tolstoi e P. Shchegolev, *Die Abenteuer des braven Soldaten Schweiks* de Hasek, resumo de M.Brod e H.Reimann, e *Konjunktur* de L. Lanja (para o teatro de E. Piscator); *Pastor Ephraim Magnus* de H.H.Jahnn em colaboração com Arnolt Bronnen (terminado em Berlim em 1921); *La Dame aux Camélias* de A. Dumas,

traduzido por F. Bruckner, encenado por Bernhard Reich no "Deutsches Theater" de Berlim; *Hamlet* de Shakespeare, adaptação radiofônica de Brecht para a direção de Alfred Braun, irradiado pela Estação de Berlim, em 30 de janeiro de 1931; *Ich will ein Kind haben* de Sergei Tretiakoff, traduzido por Ernst Hube e adaptado por Brecht (publ. em Friburgo em Brisgovia, s.d.); para o "Berliner Ensemble", além do já citado *Der Hofmeister* de Lenz, também *Don Juan* de Molière, *Pauken und Trompeten* (*Recruiting Officer*) de Farquhar, para o qual Brecht escreveu as canções, *Wu* (drama chinês), *Katzgraben* de E. Etrittmatter, *Der Prozess der Jeanne d'Arc* de A. Seghers, *Coriolanus* de Shakespeare (a versão de Brecht deverá ser publicada em breve).

No campo cinematográfico, Brecht colaborou na encenação de *Kuhle Wampe* de S. Dudow (1931) e na de *Hangmen also die* de F. Lang.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Não existe ainda uma edição completa e crìticamente científica dos escritos de Bertolt Brecht; a equipe do *Bertolt Brecht-Archiv* de Berlim (República Democrática Alemã) está preparando, sob a orientação de Friedrich Beissner e Ernst Grumach, uma "historisch-kritische Ausgabe". Entrementes, faz-se necessário recorrer aos *Versuche* (15 fascículos: 1930-1957), que contêm tanto obras teatrais quanto escritos estéticos e dramatológicos, páginas narrativas, poesias; aos *Stücke* (10 volumes: 1953-1957), publicados — como os *Versuche* — ao mesmo tempo pela "Suhrkamp Verlag" e pela "Aufbau-Verlag" (das divergências textuais, freqüentemente importantes e significativas, falou-se no decorrer dêste volume). Os *Gesammelte Werke,* projetados para uma edição de quatro volumes, foram, porém, interrompidos, tendo sido publicados apenas os dois primeiros (Malik-Verlag, London 1938).

A maioria dos escritos sôbre teoria do drama e do espetáculo está agora reunida no volume *Schriften zum Theater. Über eine nichtaristotelische Dramatik,* Berlin und Frankfurt-am-Main 1957. Aliás, indispensável integração constitui o volume-coletânea *Theaterarbeit,* Dresden 1952, e os chamados "Modellbücher", onde podemos encontrar todo o material iconográfico e dramatológico relativo a algumas encenações exemplares realizadas de acôrdo com os ditames do "teatro épico" brechtiano: I. Brecht-Neher, *Antigonemodell,* 1948, Berlin 1955 (precedentemente; ib. 1949); II. Brecht, *Aufbau einer Rolle. Galilei,* ib. 1956-1958; III. Brecht, *Couragemodell* 1949, ib. 1958.

As principais coletâneas de versos: *Taschenpostille* (1926 e 1958); *Hauspostille* (1927 e sucessivas reedições); *Lieder Gedichte Chöre* (1934); *Svendborger Gedichte* (1939); *Hundert Gedichte* (1951 e sucessivas reedições); *Gedichte* (1955); *Kriegsfibel* (1955); *Gedichte und Lieder* (1956); ampla coletânea em quatro volumes é anunciada para o próximo outono.

Os volumes de narração mais importantes são: *Der Dreigroschenroman* (1934, 1950, 1951), *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (1957) e os *Kalendergeschichten* (1953, 1954).

Em italiano, além de algumas edições separadas (*L'Opera dei tre soldi,* Milano 1946; *Terrore e miseria del terzo Reich,* em "Sipario", gennaio 1949; *Santa Giovanna dei Macelli, Torino* 1951; *Madre Coraggio e i suoi figli,* ib.; *La condanna di Lucullo,* em *Arena,* a.I. (1953), ns. 1-2; *I fucili della Signora Carrar,* em *Teatro d'oggi,* 1953; *I giorni della Comune,* Milano 1954; *Tamburi nella notte,* em *Teatro tedesco espressionista,* Parma 1956; *L'anima buona di Seciuan,* Torino 1958), a obra dramática de Brecht é amplamente accessível na antologia *Teatro,* 2 vols., Torino 1951-54, sob a direção de E. Castellani e R. Mertens, onde se encontram também alguns dos mais importantes escritos teóricos do autor (*Breviario di estetica teatrale* foi traduzido também por G. Di Giammatteo em *Dramma,* 15 de fevereiro, 1 e 15 de março 1951: trata-se, porém, de versão com algumas lacunas e inexatidões). O mesmo Castellani está preparando, ainda, para a Einaudi, uma antologia mais completa.

Ótima coletânea da lírica brechtiana foi organizada por R. Fertonani, onde, a par da tradução encontra-se o texto original: *Io Bertolt Brecht. Canzoni ballate poesie,* Milano 1956 (3.ª ed., 1959). Outra edição é anunciada pela Editôra Einaudi, F. Fortini.

Quanto à produção narrativa do escritor de Augusta, já é quase tôda accessível em língua italiana. Assim: *Il romanzo da tre soldi,* Torino 1958; *Gli affari del signor Giulio Cesare* e *Storie da Calendario,* ib. 1959.

2. LITERATURA CRÍTICA

Não existe ainda bibliografia brechtiana completa: a de G. Nellhaus, "Brecht-Bibliographie", em *Sinn und Form,* "Sonderheft

Bertolt Brecht", 1949, é cheia de lacunas e nem sempre exata; enquanto a preciosa contribuição de W. Nubel, "Bertolt Brecht-Bibliographie", em *Sinn und Form,* a.IX (1957), ns. 1-3, pp.479-623, é apenas antecipação de mais amplo e completo trabalho em que o próprio Nubel está empenhado há anos. Veja-se também a bibliografia indicada no rodapé de *Bertolt Brecht* (de minha autoria) em *Enciclopedia dello Spetacolo,* vol. II, Roma 1955, col. 1051-1052, e a crítica que apresentei em um "Quaderno del Piccolo Teatro della città di Milano", todo êle dedicado a Brecht.

A seguir me limitarei a citar as monografias, recomendando aos leitores que desejem outras informações recorrer às já citadas bibliografias e notas contidas neste volume:

G. NELLHAUS, *Bertolt Brecht. The Development of a Dialectical Poet-Dramatist,* Harvard, 1946;

R. WINTZEN, *Bertolt Brecht,* Paris, 1954 (nova ed.: 1957);

G. SERREAU, *Bertolt Brecht dramaturge,* Paris, 1955;

E. SCHUMACHER, *Die ersten dramatischen Versuche Bertolt Brechts* 1918-1933, Berlin 1955;

G. ZWERENZ, *Aristotelische und Brechtsche Dramatik. Versuch einer asthetischen Wertung,* Rudolstadt, 1956;

W. HINCK, *Probleme der Dramartugie und Spielweise in Brechts epischem Theater,* Göttingen, 1956;

H. J. BUNGE, *Antigonemodell* 1948 *von Bertolt Brecht und Caspar Neher. Zur Praxis und Theorie des epischen (dialektischen) Theaters Bertolt Brechts,* Greifswald, 1957;

V. KLOTZ, *Bertolt Brecht. Versuch uber das Werk,* Darmstadt, 1957;

O. MANN, *Bertolt Brecht. Mass oder Mythos?, Heidelberg,* 1958;

K. FASSMANN, *Brecht, eine Bildbiographie,* Munchen, 1958;

W. HAAS, *Bert Brecht,* Berlim 1958;

J. WILLETT, *The Theatre of Brecht. A Study from eight Aspects,* London 1959.

Lembramos também os dois "números especiais" da revista *Sinn und Form* dedicados a Brecht, em 1957, e o volumoso número de *Europe,* janeiro-fevereiro 1957, também nesse sentido. Cfr., por fim, o caderno *Bertolt Brecht,* Berlim, 1958, editado pelo "Deutscher Kulturbund".

ESTA OBRA FOI EXECUTADA NAS OFICINAS DA COMPANHIA GRÁFICA LUX, RUA FREI CANECA, 224 — RIO DE JANEIRO, PARA EDITÔRA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S. A.